





تحليل النص الأدبي في المقام التعليمي

د. خالد العِنكري ذ. محمد واقديم

تقديم:
د. محمد أبحير

2024



تحليل النص الأدبي في المقام التعليمي
Analyse du texte littéraire dans le contexte éducatif







المركز الديمقراطي العربي



تحليل النص الأدبي في المقام التعليمي
Analyse du texte littéraire dans le contexte éducatif

يسعى هذا الكتاب إلى تقديم دراسات تحليلية للنصوص الواردة في الكتاب المدرسي الخاص بالتلميذ في المستوى الثاني من سلك البكالوريا، شعبة الآداب والعلوم الإنسانية، قصد وضع كتاب موازٍ للكتاب المدرسي المعتمد في التدريس يمكّن التلميذ من تحقيق الكفايات المستهدفة في العملية التعليمية التعلمية بالمستوى التعليمي المذكور، وذلك من خلال إحاطته بعناصر القراءة المنهجية المعتمدة في تحليل النص الأدبي بمختلف أجناسه وأنواعه، إلى جانب مشاركة هذه التجربة مع الأساتيذ المتدربين والممارسين.

واستنادا إلى ذلك، يعد هذا الكتاب دليلا علميا ومنهجيا يحاول الإجابة عن جملة من الإشكالات التي تعترض سبيل التلميذ والأستاذ خلال مباشرة النص الأدبي بالمدارسة والتحليل.

DEMOCRATIC ARABIC CENTER
Germany: Berlin 10315 Gensinger- Str: 112
http://democraticac.de
TEL: 0049-CODE
030-89005468/030-898999419/030-57348845
MOBILTELEFON: 0049174274278717



ISBN 978-3-68929-032-0



DEMOCRATICAC.DE

الـنـــــــــاشـــــــر :

المركز الديمقراطي العربي

للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية

ألمانيا/برلين

Democratic Arab Center

For Strategic, Political & Economic Studies

Berlin / Germany

المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية ألمانيا/برلين

البريدالإلكتروني book@democraticac.d




كتاب : تحليل النص الأدبي في المقام التعليمي

تأليف : د. خالد العنِكري د. محمد واقديم

تقديم: د. محمد أبحير

رئيس المركز الديمقراطي العربي: أ. عمار شرعان

مدير النشر: د.أحمد بوهكو المركز العربي الديمقراطي برلين ألمانيا

رئيسة اللجنة العلمية : الدكتورة ربيعة تمار المركز الديمقراطي العربي

الرقم الدولي المعياري :

ISBN978-3-68929-032-0

الطبعة الأولى2024 م





تحليل النص الأدبي في المقام التعليمي

د. خالد العنِكري   ذ. محمد واقديم

تقديم:

د. محمد أبجير

2024

تحليل النص الأدبي
في المقام التعليمي

نصوص الثانية بكالوريا

مسلك الآداب والعلوم الإنسانية

كتاب: الممتاز في اللغة العربية

إهداء

إلى أساتيذ اللغة العربية بوطننا الحبيب،

وإلى التلاميذ والتلميذات الشغوفين بالأدب...

الذين اختاروا شعبته وشعابه تحصيلا وبحثا واجتهادا،

نهدي هذا العمل.

المؤلفان:

د. خالد العنِكري ذ. محمد واقديم

- **ملخص:**

تحليل الخطاب الأدبي في المقام التعليمي

يسعى هذا الكتاب إلى تقديم دراسات تحليلية للنصوص الواردة في الكتاب المدرسي الخاص بالتلميذ في المستوى الثاني من سلك البكالوريا، شعبة الآداب والعلوم الإنسانية، قصد وضع كتاب موازٍ للكتاب المدرسي المعتمد في التدريس يمكّن التلميذ من تحقيق الكفايات المستهدفة في العملية التعليمية التعلمية بالمستوى التعليمي المذكور، وذلك من خلال إحاطته بعناصر القراءة المنهجية المعتمدة في تحليل النص الأدبي بمختلف أجناسه وأنواعه، إلى جانب مشاركة هذه التجربة مع الأساتيذ المتدربين والممارسين.

واستنادا إلى ذلك، يعد هذا الكتاب دليلا علميا ومنهجيا يحاول الإجابة عن جملة من الإشكالات التي تعترض سبيل التلميذ والأستاذ خلال مباشرة النص الأدبي بالمدارسة والتحليل.

الكلمات المفاتيح: التحليل–النص الأدبي–المقام التعليمي–الديدكتيك.

- **Abstract**

Analyse du texte littéraire dans le contexte éducatif

Cet ouvrage sert à fournir des études analytiques des textes extraits de manuel de l'élève au niveau du 2eme année baccalauréat, section lettres et sciences humaines, afin d'élaborer un ouvrage parallèle au manuel d'enseignement approuve qui permit à l'étudient d'acquérir les compétences ciblées dans le processus d'apprentissage éducatif au niveau mentionné. Cela se fait en initiant l'étudiant aux éléments de lecture systématique adoptés dans l'analyse de texte littéraires de divers genres et types, en plus de partager cette expérience avec des professeurs stagiaires et des praticiens.

Sur cette base, ce livre est un guide pratique et méthodologique qui tente de répondre à un certain nombre de problèmes que l'étudiant et l'enseignant rencontrent lors de l'étude et de l'analyse du texte littéraire.

Mots-clés: analyse-Contexte éducatif-Didactique-Texte littéraire.





فهرس الموضوعات





تقديم

يتمحور الكتاب حول مسألة تحليل النصوص الأدبية في المقررات الدراسية للتعليم الثانوي التأهيلي، شعبة الآداب والعلوم الإنسانية. وتنبع هذه المسألة من أن حقل التعليم –على الرغم من كونه يخضع لأهداف مرسومة مسبقا – يستوجب إعادة النظر في مكوناته، وتجديد آلياته وطرائقه، قصد تطويرها وجعلها تساير المستجدات الطارئة في حقول المعرفة الأكاديمية والتربوية.

فمما لا مراء فيه أن التجديد المعرفي عامل أساس في بناء المعرفة وتوليدها من قِبَل كل المتدخلين في العملية التعليمية – التعلمية، دون أن ننسى المكونات الأساسية لهذه العملية من برامج ومناهج وطرائق تدريس، وظروف إنجاز، ونوعية الوسائل المستعملة وغيرها...

ويعد التأليف المدرسي الموازي معلما من المعالم المعبرة عن واقع التربية والتعليم في أي بلد؛ إذ يحرص القائمون على تأليفه أن يخرج في صورة أنيقة، فضلا عن الاستجابة لتطلعات المدرسين وباقي الفئات المستهدفة على حد سواء.

وبناءً عليه، فإننا نطمح إلى تأليف مدرسي دينامي ومتجدد، يستطيع مواكبة التغيرات والتحولات الطارئة في كل الميادين التربوية والمعرفية، علاوة على الاستجابة لطموحات الفئات المستهدفة. لذا، لابد من إشراك الفاعلين في الميدان وأقصد أساتذة المواد المدرسة. وفي هذا السياق يأتي كتاب: "تحليل النص الأدبي في المقام التعليمي"، للأستاذين: **خالد العنكري** و**محمد واقديم**.

يتضمن مؤلفهما مجموعة من الدراسات التحليلية للنصوص المقررة في كتاب: "الممتاز في اللغة العربية"، مستوى السنة الثانية باكالوريا آداب وعلوم إنسانية، وهو موجه إلى هيئة التدريس والطلبة والأطر المتدربة بمؤسسات تكوين الأطر التربوية، وإلى مختلف الباحثين والمهتمين بديدكتيك اللغة العربية بالتعليم الثانوي التأهيلي.

ويعد هذا الكتاب أرضية خصبة تتوخى تحفيز أستاذات/أساتذة اللغة العربية على تطوير الأداء والعمل الجاد والمتواصل؛ وتبقى على كل مستعمليه مسؤولية إغنائه وتطويره بملاحظاتهم واقتراحاتهم وتفاعلهم الإيجابي مع مكوناته. كما يسعى هذا العمل إلى تلبية حاجات الممارسين بالفصول الدراسية، من حيث الرفع من جودة المضامين المدرسة وفعاليتها.

وقد روعي في هذا الكتاب توفير سند علمي ييسر للأستاذ(ة) سبل تنفيذ منهاج اللغة العربية بالتعليم الثانوي التأهيلي على الوجه المأمول، والإسهام في تطوير خبراته، وتعزيز كفاياته التربوية والمنهجية، إضافة



إلى تمكين المتعلمين من آليات اشتغال النص الأدبي، ومن ثم إمكانية تفكيكه واستكشاف عوالمه الفنية بناء على ما سطرته أهداف القراءة المنهجية في السنة الثانية بكالوريا آداب وعلوم إنسانية.

وتقتضي الضرورة المنهجية تحيين ما ألف في هذا المجال من أجل مواكبة المستجدات الطارئة في ميدان التربية والتكوين، عبر تقديم مقترح تحليلي ينسجم مع التوجيهات التربوية وضوابط القراءة المنهجية. لهذا، نعتقد أن هذا العمل سيثري التأليف الموازي في مجال تحليل النصوص الأدبية.

ويهدف هذ ا الكتاب إلى تحقيق الغايات الكبرى الآتية:

- إعداد مرجع متخصص لمدرسي اللغة العربية.
- توفير مرجع أساس لطلبة الجامعات والمراكز الجهوية لمهن التربية والتكوين وتلاميذ المؤسسات التعليمية.
- الإسهام في إغناء المكتبة التربوية المغربية.

وتأسيسا عليه، فإن هذا الكتاب سيمكّن الممارسين والطلبة والتلاميذ وعموم الباحثين في مجال التربية والتكوين، من تذليل الصعوبات التي تواجههم في أثناء تحليل النصوص الأدبية؛ كما أنه سيمكن من استثمار الجهد والوقت في أثناء البحث والتكوين والتعلم.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا العمل لا يطمح إلى مصادرة حق المدرس في اختيار المقاربة الملائمة في التناول البيداغوجي للنصوص الأدبية والنقدية المقررة بالسنة الثانية باكالوريا آداب وعلوم إنسانية، وإنما يحاول الإسهام في تقديم الحلول لبعض الانشغالات التي تشغل باله. لهذا يعد الكتاب أداة مساعدة يمكن وضعها رهن إشارة الأستاذ(ة) لتكون له عونا وسندا في الممارسة التدريسية تخطيطا وتدبيرا وتقويما ودعما ومعالجة.

كما أن من بين الأهداف البيداغوجية للكتاب تقديم نماذج محللة للنصوص، موجهة إلى المتعلمين وعموم الطلبة، من أجل مساعدتهم على اكتساب مهارة كتابة إنشاء أدبي.

أخيرا، نرجو أن يسهم هذا الكتاب في تقريب منهجية تحليل النصوص الأدبية إلى الممارسين والطلبة والتلاميذ وعامة القراء، وأن يستجيب لانتظارات الفاعلين أساتذة ومهتمين.

والله ولي التوفيق.

د. محمد أبجير

منسق فريق البحث: ديدكتيك اللغات والآداب

المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، جهة بني ملال-خنيفرة.

المملكة المغربية.



استهلال

يسعى كتاب: **تحليل النص الأدبي في المقام التعليمي، نصوص الثانية بكالوريا، مسلك الآداب والعلوم الإنسانية، كتاب: الممتاز في اللغة العربية**[1]، إلى تقديم دراسات تحليلية للنصوص الواردة في الكتاب المدرسي الخاص بالتلميذ: الممتاز في اللغة العربية، مستوى الثانية بكالوريا، شعبة الآداب والعلوم الإنسانية، بالمغرب، ليطالعها مدرسو اللغة العربية بهذا القُطر، ويستفيد منها التلاميذ الذين يتابعون دراستهم في الشعبة المذكورة آنفا، أو المترشحون الأحرار لنيل شهادة البكالوريا بالشعبة نفسها.

وقد انضبطت هذه النصوص المحللة بما تنص عليها التوجيهات التربوية، وما تنضبط به القراءة المنهجية الخاص بالنصوص الأدبية بالتعليم الثانوي التأهيلي، حتى تكون دليلا عمليا ومنهجيا يجيب عن مجموعة من الإشكالات التي تعترض سبل المتعلمين على وجه التحديد، إضافة إلى إشكالات أخرى تستوقف المدرس في أثناء العملية التعليمية التعلمية، فمنها ما يتصل بالمضمون، وأخرى بطرائق تناول هذه النصوص التي تعد منطلقا مهما لإحاطة المتعلم بمجموعة من المعارف، والتمكن من مجموعة من الآليات التحليلية والكفايات المتطلب تحققها في ذاك المستوى التعلمي، وهو ما يعين المتعلم –في النهاية– على تحليل النص الأدبي، وتذوق أدبيته، سواء أكان نصا نظريا أم نصا شعريا أم نصا قصصيا أم نصا مسرحيا... إلخ.

لهذا، يجد قارئ في هذا الكتاب إحاطة عامّة لكل ما يتطلب تحقيقه عند المتعلم في المقام التعليمي، لأنّه بُني على أسين متينين:

- **الأول:** تمثل في استحضار مضامين التوجيهات التربوية التي تعد دليلا موجّها لمدرس اللغة العربية.
- **والثاني:** تحليل كل النصوص المثبتة في الكتاب المدرسي، تحليلا روعيت فيه طبيعة المتلقي، والغايات المنشودة في درس الأدب.

وفي الأخير، نشير إلى أننا لا ندّعي أنّ هذا الكتاب أتى بكل ما يمكن قوله تحليلا وتأويلا وبيانا بخصوص النصوص التي جعلناها منطلقا للدراسة تحليلا، بل هو محاولة **(ديدكتيكية)** خاصة بمكون النصوص، تهدف إلى تذليل صعاب التعلم عند المتعلم، إضافة إلى توجيه المدرسين حديثي العهد بمجال التدريس إلى أهم المقاييس والضوابط التي تعتمد في تحليل النص الأدبي في المقام التعليمي.

(1) محمد وهابي وعبد الرحيم وهابي وعبد الرحيم أبطي، **الممتاز في اللغة العربية، السنة الثانية من سلك البكالوريا، مسلك الآداب والعلوم الإنسانية، كتاب التلميذ والتلميذة**، مكتبة الأمة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط. 2007.



وختاما، نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور **محمد أبحير**؛ أستاذ التعليم العالي بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، جهة بني ملال–خنيفرة، الذي تفضّل بتقديم بليغ لهذا الكتاب، كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور **عبد الغني أسراوي**؛ أستاذ محاضر بالمدرسة العليا للأساتذة، جامعة السلطان مولاي سليمان، بني ملال، الذي تفضّل بقراءة هذا المنجز العلمي قراءة فاحصة.

المؤلفان:

د. خالد العنكري	**ذ. محمد واقديم**
جامعة ابن طفيل،	الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين،
كلية اللغات والآداب والفنون، القنيطرة.	بني ملال–خنيفرة.
المملكة المغربية.	المملكة المغربية.

القنيطرة:
20-02-2024



الفصل الأول
التوجيهات التربوية والإطار المرجعي
الخاص باللغة العربية:
مستوى الثانية بكالوريا شعبة الآداب والعلوم الإنسانية



نســعى في هذا المضــمار البحثي إلى وضــع إطلالة عامّة بشــأن التوجيهات التربوية والبرامج الخاصــة بتدريس مادة اللغة العربية بسلك التعليم الثانوي التأهيلي، وتحديدا مستوى الثانية بكالوريا آداب وعلوم إنسانية، من أجل تشـكيل صـورة عامّة حول المطلوب تحقيقه من الأسـتاذ والمتعلم في كل مكون من مكونات المنهاج الدراسي.

كما تم عرض الإطار المرجعي لاختبارات الامتحان الوطني الموحد للبكالوريا: شـــعبة الآداب والعلوم الإنســانية مســلكي الآداب والعلوم الإنســانية. ويتحدد الهدف من هذا العرض في بيان ما هو مطلوب من الأســـتاذ والمتعلم عند تقديم الدّروس وتلقيها، واســـتثمار تلك المعارف المحصّـــلة في التقويم التكويني أو الإجمالي، وفي الامتحان الوطني الموحد.

وفي الأخير قدّمنا قراءة عامّة حول القراءة المنهجية الخاصّــة بالنصــوص النّظرية والإبداعية، وتدريسـيتها في المقام التعليمي، وحضـــور المنظورات النقدية القرائية فيها؛ كي نبيّن للقارئ أنّ القراءة المنهجية نابعة من حقول معرفية أدبية علمية. وقد التزمنا في كل ما ذكرناه الإيجاز غير المخل مبنى ومعنى.

❋❋❋



1. التوجيهات التربوية والبرامج الخاصّة بتدريس مادة اللغة العربية بسلك التعليم الثانوي التأهيلي: مستوى الثانية بكالوريا: (مسلكا الآداب والعلوم الإنسانية)(1)

1.1. أهداف المنهاج

نوجز أهداف المنهاج الدراسي فيما هو آتٍ:

- تأهيل المتعلم(ة) لمتابعة الدراسات الجامعية المتخصصة والعليا في مختلف شعب الآداب والعلوم الإنسانية والقانونية والاجتماعية وغيرها من المؤسسات والمعاهد الملائمة لخصوصية المسلك.
- تقوية القدرة على توظيف المعارف والمهارات المكتسبة في وضعيات مختلفة ومجالات متعددة.
- تكوين شخصية مستقلة ومتزنة تتخذ المواقف المناسبة حسب الوضعيات المختلفة.
- تنمية القيم والكفايات المنشودة.
- الوعي بأهمية اللغة العربية وآدابها، وبقدرتها على استيعاب مختلف المعارف الحضارية والثقافية، وتوظيفها في التعبير عن الحاجات المتجددة.

- **الكفايات المستهدفة(2)**

الكفاية الاستراتيجية	الكفاية التواصلية
الكفاية الثقافية	الكفاية المنهجية

2. المبادئ والمعايير المعتمدة في اختيار مضامين برامج السنة الثانية

تتحدد المعايير المعتمدة في اختيار مضامين برنامج السنة الثانية من سلك البكالوريا فيما يأتي:

- اعتبار مضامين هذا البرنامج قاعدة أساسية لاستكمال رؤية المتعلم لحركية الأدب العربي، ورصد التحولات المعرفية والجمالية التي طرأت على هذا الأدب في العصر الحديث.
- استحضار ما تراكم لدى المتعلم من كفايات ثقافية ومنهجية وتواصلية... وتعزيزها بالاطلاع على حقول معرفية ومقاربات منهجية حديثة.
- اعتماد القراءة المنهجية باعتبارها صيغة تنسجم والمقاربة التي ينبني عليها المنهاج، وهي مقاربة تركز على دور المتعلم وتفاعله مع موضوع التعلم، كما تقوم على مبدأ تحويل الكفاية وإدماجها في وضعيات مغايرة لوضعية التعلم، وباعتبارها أيضا الصيغة الإجرائية الملائمة لتحقيق هدف ربط المتعلم بمحيطه وفهم معطياته.

---

(1) هذه التوجيهات مقتطفة وملخصة من **التوجيهات التربوية والبرامج الخاصّة بتدريس مادة اللغة العربية بسلك التعليم الثانوي التأهيلي. مديرية المناهج، نونبر 2007.**

(2) ينظر باقي التفاصيل في المبحث الثاني.



- الارتقاء بالقراءة المنهجية، وذلك بالتركيز على مراحل التحليل والتركيب والتقويم، ضـــمن أفق يتجاوز البنية الداخلية للنص للانفتاح على امتداداته الثقافية والاجتماعية...
- الحرص على تكامل المكونات المشكلة للبرنامج، واستثمار معطياتها في أثناء تلقي النصوص أو إنتاجها.
- تعرف الخلفيات المعرفية والشروط التاريخية والاجتماعية التي أسهمت في بلورة التحولات المختلفة التي عرفها الإبداع العربي الحديث، شعرا ونثرا.
- تأطير مضامين النصوص وفق جملة مفاهيم تبرز المنعطفات الأساسية داخل مسار التحول، (إحياء النموذج–سؤال الذات–تكسير البنية–تجديد الرؤيا).
- اقتراح نصوص نظرية تسمح بتعرف مكونات المنظومة الفكرية والإبداعية التي تؤطر النصوص الأدبية، والكشف عن النسق المعرفي والجمالي لهذه النصوص، ورصد الخصائص المميزة لها.
- استثمار الاجتهادات الحديثة في الدراسات البلاغية والإيقاعية.
- الحرص على تمكين المتعلّم من آليات الكتابة الإنشائية.
- الرغبة في الانتهاء بالمتعلم إلى اكتساب كفاية أدبية تدمج الكفايات المختلفة المكتسبة طوال مرحلة التعليم التأهيلي.

3. مكونات البرنامج:

- **درس النصوص**

يسعى درس النصوص إلى تحقيق الأهداف الآتية:

- امتلاك المتعلم معرفة أدبية تسهم في تطوير فكره ومواقفه.
- تعميق إدراك المتعلم لعلاقة النص الأدبي مع غيره من النصـــوص، أو علاقته بحقول معرفية أخرى محايثة للمعرفة الأدبية.
- تمكينه من تعرف السياقات التاريخية والاجتماعية والأنساق المعرفية والجمالية للنصوص الأدبية.
- تنمية قدرته على فهم النصوص وتحليلها وتأويلها وإدراك خصائصها، ثم استثمار أبعادها الجمالية.
- تعرف الخصائص المميزة للاتجاهات الأدبية، والمناهج النقدية المتداولة في الأدب العربي الحديث.
- حفز المتعلم على تمثل أساليب التعبير المستعملة في النصـــوص المختلفة، وتوظيفها في إنتاجاته الكتابية.
- التمكن من آليات القراءة النقدية للنصوص والحكم عليها.



- **درس التعبير والإنشاء**

يستهدف هذا الدرس ما يأتي:

- تعزيز المكتسبات المهارية التي تعرفها المتعلم في المراحل السابقة.
- تمكين المتعلم من القدرة على الإنتاج الكتابي، وذلك عبر اســـتدماج الكفايات والمهارات المختلفة وبلورتها في شكل (كتابة موضوع إنشائي).
- تمكين المتعلم من التحكم في آليات الاشتغال على نص أو قولة وفق ما تستدعيه مقتضيات الإنشاء الأدبي.

- **الدرس اللغوي:**

ينبغي أن تتمحور أهداف الدرس اللغوي حول بعدين أساسيين:

- **بعد معرفي** يمكن المتعلم من تعرف الظواهر اللغوية المقررة، وتبيّن مرجعياتها.
- **بعد وظيفي** يرصد كفاية الظواهر المدروسة في تحليل النصوص الأدبية وقراءتها. وهو ما يستوجب عدم الانغلاق داخل هاجس اســتخلاص القواعد الضــابطة للظاهرة، للتفكير في كيفيات إدماجها في أثناء تحليل النصوص، وذلك بالتركيز على الجانب الوظيفي فيها لتحقق الغاية التي تستهدفها.

4. منهجية التدريس

1.4. درس النصوص

إذا كان تعدد أنماط النصـــوص يســـتوجب تعدد منهجيات القراءة، فإن القراءة المنهجية، باعتبارها مقاربة تدريسية، تطمح إلى تمكين المتعلم من (الكليات) المنهجية لقراءة النصـوص المختلفة، استنادا إلى جملة من الإجراءات العملية التي نختزلها فيما يأتي:

- توجيه المتعلم إلى ملاحظة العناصـر الأساسية المكونة لأنماط النصـوص، وتجميع هذه الملاحظات لاقتراح فرضيات لقراءة.
- مســاعدة المتعلم على رصـــد كيفية انتظام هذه العناصـــر، وإدراك مظاهر التفاعل في ما بينها (الاختلاف والائتلاف).
- تنبيه المتعلم إلى سبل اكتشاف معنى النص ومسار بنائه، بدل إسقاط الأحكام القبلية والجاهزة عليه.
- الانتباه إلى ما يعطي النص وحدته المركبة، ومعرفة الطريقة التي يتفاعل بها الشـكل مع المضــمون داخل النص.
- محاولة تركيب بعض المشيرات الداخلية والخارجية لإبراز علاقة النص بمبدعه.
- استخلاص مقصدية الكاتب المبدع.



ويقتضي التعامل مع النص النظري تطويع مقتضيات القراءة المنهجية لتتلاءم وخصوصيات هذا النص؛ حيث يتم التركيز في مرحلتي التحليل والتركيب على الأنشطة الآتية:

حصر الإشكالية الأساسية التي يطرحها النص.

- تحديد المفاهيم والقضايا المركزية داخل النص.
- الكشف عن الإطار المرجعي الذي ينتظم هذه القضايا والمفاهيم.
- إبراز طريقة عرض الإشكالية والقضايا التي يتناولها (توظيف أساليب الحجاج، البرهنة والاستدلال...).
- تركيب نتائج التحليل للكشف عن مواقف الكاتب ومقصديته...

2.4. درس التعبير والإنشاء

يعد التعبير والإنشاء منتهى الأنشطة التعليمية والتعلمية المختلفة باعتباره المجال الذي يترجم مستويات اكتساب المتعلمين للكفايات المحددة وقدرتهم على استثمارها في وضعيات إنتاجية متنوعة. وقد تم اختيار مهارة كتابة الإنشاء الأدبي لطابعها التركيبي الذي يدمج الكتابة الثقافية والمنهجية...

ولذلك ينبغي أن تتحكم في أنشطة هذا الدرس المستويات الآتية:

- تمهير المتعلم في كيفية توظيف التعلّمات الأساسية التي سبق اكتسابها في مختلف المكونات.
- تمكين المتعلم من استعمال الآليات المنهجية القائمة على التحليل والبرهنة والاستدلال والاستنباط، والحكم والتقويم...
- جعل المتعلم قادرا على توظيف طرق الكتابة المطلقة وأساليبها (التقليص، التوسيع، التركيب...).

3.4. الدرس اللغوي

يتداخل البعدان المعرفي والوظيفي في إنجاز الدرس اللغوي، وهو ما يستدعي تداخل الأنشطة التعليمية والتعلمية. ولذلك ينبغي أن تتدرج الخطوات المنهجية تبعا للإجراءات الآتية:

- التقاط الظاهرة داخل النص.
- تفكيك مكوناتها ورصد خصائصها.
- إبراز وظيفتها في السياق الذي وردت فيه.
- الكشف عن الأثر الذي تحدثه في قراءة النص.



4. درس المؤلفات

رغم ما تراكم لدى الأساتذة من معطيات معرفية ومنهجية وتدريسية طوال المراحل السابقة، فإن تدريس المؤلفات في السنة الختامية يستوجب إعدادا مضاعفا، يستثمر ذلك التراكم، لينتهي بالمتعلم إلى استقلالية في القراءة تجعله قادرا على مواجهة صعوبات قراءة الأعمال النقدية والإبداعية والفكرية...

وإذا كان المتعلم قد استأنس بنماذج الكتابة السردية في أشكالها المختلفة، فإن ذاكرته القرائية للمؤلفات النقدية/النظرية تحتاج إلى تأثيث معرفي ومنهجي يستحضر المكتسبات السابقة، ويطورها في أفق تمكينه من آليات القراءة الفاعلة التي تؤهله للانتقال من القراءة الخطية/المدرسية إلى الدراسة النقدية...

ولعل اختيار كتاب (ظاهرة الشعر الحديث) لأحمد المجاطي المعداوي، يسمح للمتعلم بالانخراط في تجربة قراءة مؤلف نقدي يستند إلى مفاهيم وإجراءات منهجية، وأساليب حجاجية؛ مما يقتضي الانفتاح على مقاربات متعددة في إقرائه من أجل ذلك، تتحدد وظيفة التوجيهات المقترحة في تقديم إطار عام يستأنس به المدرسون لتوحيد إجراءات تدريسه... وينبغي أن تتدرج إجراءات تدريس المؤلف عبر ثلاثة مستويات من القراءة:

1.4. القراءة التوجيهية

تتضمن الخطوات الآتية:

- الوقوف عند عتبات المؤلف.
- استعراض السياق التاريخي والثقافي والأدبي الذي أنتج فيه المؤلف، والإشارة إلى موقعه ضمن الدراسات التي اهتمت بظاهرة الشعر الحديث...
- الانطلاق من مشيرات نصية متفرقة في الكتاب، لحصر الإشكالية التي يثيرها المؤلف، ووضع فرضيات القراءة...

2.4. القراءة التحليلية:

- دراسة كل فصل على حدة بتلخيص مضامينه وتحديد مصطلحاته...
- إبراز العلاقات بين القضايا التي يتناولها المؤلف ورصد الخيط الناظم لها...
- بيان خصوصية المنهج المعتمد في قراءة ظاهرة الشعر الحديث...
- رصد خصائص المؤلف الأسلوبية...

3.4. القراءة التركيبية:

تهدف إلى الكشف عن مقصدية الكاتب، وإبراز قيمة المؤلف الأدبية والنقدية...

أما المؤلف السردي فيتم تدريسه باعتماد نموذج المنظورات الستة، التي استأنس الأستاذ بها، فضلا عن طابعها الإجرائي الذي يغطي مختلف مكونات هذا المؤلف. وللتذكير نشير إلى هذه المنظورات:



1. تتبع الحدث/ 2. مقاربة القوى الفاعلة 3. الكشـف عن البعد النفسـي/ 4. تحليل البعد الاجتماعي/ 5. استخلاص البنية / 6. تحديد الأسلوب.

مفردات برنامج اللغة العربية للسنة الثانية من سلك البكالوريا

-مسلك الآداب والعلوم الإنسانية-

1. مكون النصوص[1]

الدورة الأولى تحولات الشعر العربي الحديث	**المجزءة الأولى: الشعر العربي الحديث: من إحياء النموذج إلى سؤال الذات**	أولا	إحياء النموذج: 3 نماذج (نص نظري، ونصان شعريان)
		ثانيا	سؤال الذات: 3 نماذج (نص نظري، ونصان شعريان)
	المجزوءة الثانية: الشعر العربي الحديث: تكسير البنية وتجديد الرؤيا	أولا	تكسير البنية: 3 نماذج (نص نظري، ونصان شعريان)
		ثانيا	تجديد الرؤيا: 3 نماذج (نص نظري، ونصان شعريان)
الدورة الثانية النثر العربي الحديث: أشكال نثرية ومناهج نقدية	**المجزءة الأولى: أشكال نثرية حديثة**	أولا	القصة: 3 نماذج (نص نظري، ونصان قصصيان)
		ثانيا	المسرحية: 3 نماذج (نص نظري، ونصان مسرحيان)
	المجزوءة الثانية: مناهج نقدية	أولا	المنهج الاجتماعي: 3 نماذج (نص نظري، ونصان تطبيقيان)
		ثانيا	المنهج البنيوي: 3 نماذج (نص نظري، ونصان تطبيقيان)

(1) في مسـلك العلوم الإنسـانية نعتمد نصـين فقط؛ الأول نظري، والآخر تطبيقي، أمّا مسـلك الآداب فإنّنا نعتمد ثلاثة نصـوص؛ الأول نظري، والثاني والثالث تطبيقيان.



1. مكون الدرس اللغوي

الدورة	المجزوءة الأولى	المجزوءة الثانية
الأولى	-التوازي والتكرار (1)	-السطر الشعري
	-التوازي والتكرار (2)	-المقطع الشعري
	-الصورة الشعرية: مكوناتها (1)	-الوقفة العروضية والدلالية
	-الصورة الشعرية: مكوناتها (2)	-شعرية اللغة (محذوف وفق مذكرة وزارية)
	-الصورة الشعرية: وظيفتها (1)	-الرمز
	-الصورة الشعرية: وظيفتها (1)	-الأسطورة
الثانية	-الخطاطة السردية (1)	الاتساق (1)
	-الخطاطة السردية (2)	الاتساق (2)
	-النموذج العاملي (1)	الانسجام (1)
	-النموذج العاملي (2)	الانسجام (2)
	-أفعال الكلام (1) (محذوف)	أساليب الحجاج (1)
	-أفعال الكلام (2) (محذوف)	أساليب الحجاج (2)

2. مكون التعبير والإنشاء

الدورة	المجزوءة الأولى كتابة إنشاء أدبي حول نص شعري	المجزوءة الثانية كتابة إنشاء أدبي حول قضية أدبية
الأولى	-الحصة 1- أنشطة الاكتساب (1)	-الحصة 1- أنشطة الاكتساب (1)
	-الحصة 2- أنشطة الاكتساب (2)	-الحصة 2- أنشطة الاكتساب (2)
	-الحصة 3- أنشطة التطبيق (1)	-الحصة 3- أنشطة التطبيق (1)
	-الحصة 4- أنشطة التطبيق (2)	-الحصة 4- أنشطة التطبيق (2)
	-الحصة 5- أنشطة الإنتاج	-الحصة 5- أنشطة الإنتاج
	-الحصة 6- أنشطة التصحيح	-الحصة 6- أنشطة التصحيح
الثانية	**المجزوءة الأولى كتابة إنشاء أدبي حول نص نثري إبداعي**	**المجزوءة الثانية كتابة إنشاء أدبي حول قضية نقدية**
	-الحصة 1- أنشطة الاكتساب (1)	-الحصة 1- أنشطة الاكتساب (1)
	-الحصة 2- أنشطة الاكتساب (2)	-الحصة 2- أنشطة الاكتساب (2)
	-الحصة 3- أنشطة التطبيق (1)	-الحصة 3- أنشطة التطبيق (1)
	-الحصة 4- أنشطة التطبيق (2)	-الحصة 4- أنشطة التطبيق (2)
	-الحصة 5- أنشطة الإنتاج	-الحصة 5- أنشطة الإنتاج



	-الحصة 6- أنشطة التصحيح	-الحصة 6- أنشطة التصحيح

[ينظر التوزيع الدوري لمفردات برنامج السنة الثانية مسلك الآداب والعلوم الإنسانية ضمن التوجيهات التربية والبرامج الخاصّة بتدريس مادة اللغة العربية بسلك التعليم الثانوي التأهيلي. مديرية المناهج، نونبر 2007].



2. الإطار المرجعي لاختبارات الامتحان الوطني الموحد للبكالوريا: شعبة الآداب والعلوم الإنسانية: مسلكا الآداب والعلوم الإنسانية[1]

أولا: تحديد المجال

1.1. الأهداف العامة لمنهاج مادة اللغة العربية بالتعليم الثانوي التأهيلي: السنة الثانية من سلك البكالوريا–شعبة الآداب والعلوم الإنسانية: مسلكا الآداب والعلوم الإنسانية

يسعى منهاج اللغة العربية بالسنة الثانية من سلك البكالوريا إلى تحقيق الأهداف الآتية:

- تأهيل المتعلم(ة) لمتابعة الدراسات الجامعية المتخصصة والعليا في مختلف شعب الآداب والعلوم الإنسانية والقانونية والاجتماعية وغيرها من المؤسسات والمعاهد الملائمة لخصوصية المسلك.
- التمكن من إدماج المعارف والمهارات المختلفة وتوظيفها في وضعيات تواصلية، ومجالات ثقافية متعددة.
- تكوين شخصية مستقلة ومتزنة تتخذ المواقف المناسبة حسب الوضعيات المختلفة.
- تنمية القيم والكفايات المنشودة وتعزيز القدرة على الاختيارات السليمة.
- الوعي بأهمية اللغة العربية وآدابها، وقدرتها على استيعاب مختلف المعارف الحضارية والثقافية وتوظيفها في التعبير عن الحاجات المتجددة.

2.1. الكفايات المستهدفة الخاصّة بالمادة:

يستهدف منهاج اللغة العربية تنمية الكفايات الآتية:

الكفاية الثقافية:

- تعرف حركية الشعر العربي الحديث.
- تعرف أنواع الكتابات النثرية الحديثة وخصوصياتها البنائية.
- امتلاك رصيد اصطلاحي مرتبط بالنظريات والاتجاهات الأدبية، والمناهج النقدية المتداولة في الخطاب الأدبي المعاصر.
- تعرف المرجعيات التاريخية، والشروط الاجتماعية والنفسية والخلفيات المعرفية للنظريات الأدبية، وآليات تطبيقها في قراءة النصوص وتفسير الظواهر الأدبية.
- التمكن من لغة واصفة مستخلصة من الظواهر اللغوية المقررة.

(1) ينظر: موقع وزارة التربية الوطنية والتعليم الأولي والرياضة، المركز الوطني للتقويم والامتحانات 2022.



الكفاية التواصلية:

- توظيف المعارف والضوابط اللغوية في مختلفة السياقات التواصلية.
- التواصل مع أنماط من النصوص الشعرية والنثرية الحديثة.
- التواصل مع نصوص نظرية تطرح قضايا أدبية ونقدية متنوعة.
- توظيف مكتسبات علوم اللغة في وضعيات تواصلية دالة.
- تنويع صيغ التعبير وأساليبه، واختيار المقال المناسب للمقام.
- التواصل مع الآخر، وتبليغ الأفكار بوضوح؛ بهدف إقناعه والتأثير فيه.

الكفايات المنهجية:

- التمكن من القراءة المنهجية للنصوص، انطلاقا من توظيف جهاز مفهومي مع اتباع خطوات محددة.
- تشغيل مختلف المقاربات المنهجية من أجل وصف الظاهرة الأدبية وتجليلها.
- التمكن من مبادئ التصنيف والتنظيم والتمييز والمقارنة والربط والاستدلال والبرهنة والحكم والتقويم.
- تحديد الإشكاليات وتفكيك الخطاب وتركيبه، وتحديد بنيته ووظيفته.
- توظيف المعارف اللغوية والبلاغية في وضعيتي التلقي والإنتاج.
- التمكن من مهارة كتابة إنشاء أدبي، انطلاقا من نصوص أدبية أو قضايا ومقولات نقدية.

الكفايات الاستراتيجية:

- تعزيز قيم الثقة بالنفس وقيم التفتح واحترام رأي الآخر.
- تعزيز الانتماء الوطني والتشبث بالهوية الثقافية والحضارية مع الانفتاح على القيم الإنسانية.
- تعزيز المواقف والميولات الإيجابية.
- تنمية الحس النقدي في إطار التكوين الذاتي للشخصية.
- استثمار القيم الإنسانية والروحية والمثل العليا التي تعبّر عنها الآثار الأدبية الحديثة.

ثانيا: تنظيم المجال

تتضمن مادة اللغة العربية المكونات الآتية:

1. درس النصوص.
2. الدّرس اللغوي.
3. درس التعبير والإنشاء.
4. درس المؤلفات.



1. درس النصوص

يسعى إلى تحقيق الأهداف الآتية:

- تمكين المتعلم(ة) من معرفة أدبية تسهم في تطوير أفكاره ومواقفه.
- تعميق إدراك المتعلم(ة) لعلاقة النص الأدبي بغيره من النصـــوص، أو علاقته بحقول معرفية أخرى محايثة للمعرفة الأدبية.
- تمكينه من تعرف السياقات التاريخية والاجتماعية والأنساق المعرفية والجمالية للنصوص الأدبية.
- تنمية قدرته على فهم النصــوص، وتحليلها وتأويلها وإدراك خصـــائصـــها، ثم اســتضـــمار أبعادها الجمالية.
- تعرف الخصائص المميزة للاتجاهات الأدبية، والمناهج النقدية المتداولة في الأدب العربي الحديث.
- حفز المتعلم(ة) على تمثل أسـاليب التعبير المسـتعملة في النصـوص المختلفة وتوظيفها في إنتاجاته الكتابية.
- التمكن من آليات القراءة النقدية للنصوص والحكم عليها.

2. الدرس اللغوي

تتمحور أهداف هذا الدرس حول بعدين أساسيين:

- بعد معرفي يمكّن المتعلم(ة) من تعرف الظواهر اللغوية المقررة.
- بعد وظيفي يمكن المتعلم(ة) من استثمار الظواهر المدروسة في تحليل النصوص الأدبية وقراءتها.

3. درس التعبير والإنشاء

يهدف هذا الدرس إلى تحقيق ما يأتي:

- تعزيز المكتسبات المهارية التي تعرّفها المتعلم(ة) في المراحل السابقة.
- تمكين التعلم(ة) من القدرة على الإنتاج الكتابي، وذلك عبر اســـتدماج الكفايات المهارية المختلفة، وبلورتها في مهارة كتابة إنشاء أدبي.
- تمكين المتعلم(ة) من التحكم في آليات الاشــتغال على نص أو قولة، وفق ما تســتدعيه مقتضــيات الإنشاء الأدبي.

4. درس المؤلفات

يسعى هذا الدرس إلى تحقيق الأهداف الآتية:

- تمكين المتعلم(ة) من آليات القراءة الفاعلة التي تؤهله للانتقال من القراءة الخطية البسيطة إلى القراءة النقدية.



- استثمار مكتسبات المتعلم(ة) في قراءة النصوص القصيرة والانتقال إلى دراسة مؤلف كامل.
- جعل المتعلم(ة) قادرا على قراءة الأعمال الإبداعية والنقدية.

ثالثا: مجال الاختبار

يختبر المترشح في مجالين اثنين:

1. المجال الأول: درس النصوص

يعتمد في تقويم هذا المجال الانطلاق من نص شعري أو نص نثري (إبداعي أو نظري أو نقدي تطبيقي) لكتابة موضوع إنشائي وفق تصميم منهجي متكامل، يدمج فيه المترشح(ة) مكتسباته المعرفية والثقافية والمنهجية واللغوية المحصلة من المكونات الآتية:

المكونات	المضامين
درس النصوص	إحياء النموذج، سؤال الذات، تكسير البنية، تجديد الرؤيا، القصة القصيرة، المسرحية، المنهج الاجتماعي، المنهج البنيوي.
الدرس اللغوي	التوازي والتكرار، الصورة الشعرية، السطر الشعري، المقطع الشعري، الوقفة العروضية والدلالية، الرمز، الأسطورة، الخطاطة السردية، النموذج العاملي، الاتساق والانسجام، أساليب الحجاج.
التعبير والإنشاء	مهارة كتابة موضوع إنشائي حول نص شعري، أو قضية أدبية، أو نص نثري إبداعي، أو قضية أو قولة نقدية.

2. **المجال الثاني: درس المؤلفات**

يعتمد في تقويم هذا المجال، الانطلاق من قولة أو مقطع دال مقتطف من أحد المؤلفين المقررين لكتابة موضوع متكامل، يستثمر فيه المتعلم(ة) ما اكتسبه من كفايات منهجية وثقافية.

المؤلف النقدي	ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المعداوي المجاطي
المؤلف السردي	اللص والكلاب، نجيب محفوظ



رابعا: خصائص الأداة التقويمية

1. درس النصوص: (14ن)

يوظف المترشـــح(ة) في إنجازه مهارة الفهم والتحليل والتركيب والتقويم، بكيفية تبرز تمكنه من القدرات الآتية:

القدرات المستهدفة	سلم التنقيط
• ملاحظة النص وتأطيره داخل سياقه الأدبي والثقافي والاجتماعي.	**نقطتان**
• تحديد المضامين الواردة في النص وتلخيصها. • أو جرد قضايا النص وتصنيفها.	**نقطتان**
• تحديد حقول النص المعجمية أو الدلالية وإبراز العلاقات القائمة بينها. • أو تفكيك النص إلى عناصره الأساسية. • أو حصر عناصر الإشكالية التي يطرحها النص مع إبراز العلاقة القائمة بين هذه العناصر. • رصد خصائص النص الفنية المميزة لكل نمط من أنماط النصوص وإبراز وظائفها. • أو بيان الطريقة المعتمدة في عرض القضـايا المطروحة في النص وتحديد المفاهيم والأسـاليب الموظفة في معالجتها.	6 نقط
تركيب نتائج التحليل من أجل: • الكشف عن مواقف صاحب النص ومقصديته؛ • مناقشة هذه المواقف وإبداء الرأي الشخصي وتعليله؛ • إبراز مدى تمثيلية النص للاتجاه الفني أو النقدي الذي ينتمي إليه.	4 نقط
مجموع النقط	**14 نقطة**

2. **درس المؤلفات (6 نقط)**

يسـتثمر المترشـح(ة) ما اكتسـبه من مهارات في القراءة التوجيهية والتحليلية والتركيبية، في كتابة **موضـوع متكامل**، يبرز مدى تمكنه من القدرات الآتية:

المؤلف	القدرات المستهدفة	سلم التنقيط
ظاهرة الشعر الحديث	وضـــع المؤلف في ســياقه العام بما يتلاءم والمطلوب في موضـــوع الامتحان.	**1ن**
	تحديد الإشـكالية أو القضـية المطروحة في المطلب وتحليلها مع إبراز علاقتها بباقي القضـــايا المتضـــمنة في المؤلف، وبيان "المنهج" الذي اعتمده الكاتب.	**4ن**
	تركيب المعطيات المتوصــــل إليها في التحليل لإبراز قيمة المؤلف، وإبداء الرأي الشخصي وتعليله.	**1ن**



	مجموع النقط	6ن
اللص والكلاب	وضـــع المؤلف في ســياقه العام بما يتلاءم والمطلوب في موضـــوع الامتحان.	**1ن**
	تحديد موقع المقطع الوارد في المطلب ضــمن المســار العام لأحداث الرواية. تحليل المطلب باعتماد منظور واحد أو أكثر من المنظورات الســـتة المتبعة في تدريس المؤلف السردي (تتبع الحدث، وتقويم القوى الفاعلة، والكشف عن البعد النفسي، وتحليل البعد الاجتماعي، واستخراج البنية، وتعرف الأسلوب).	**4ن**
	تركيب المعطيات المتوصـــــل إليها في التحليل لإبراز قيمة المؤلف، وإبداء الرأي الشخصي وتعليله.	**1ن**
	مجموع النقط	6ن

خامسا: جدول التخصيص

أ.حسب المجالات

المجال	سلم التنقيط	النسبة المئوية
درس النصوص	14 نقطة	70٪
درس المؤلفات	6 نقط	30٪
المجموع	20 نقطة	100٪

ب. حسب المستويات المهارية

المستويات المهارية	سلم التنقيط	النسبة المئوية
التأطير والملاحظة	نقطتان	14٪
الفهم	نقطتان	14٪
التحليل	6 نقط	43٪
التركيب والتقويم	4 نقط	29٪
المجموع	14 نقطة	100٪



- **مجال درس المؤلفات**

المستويات المهارية	سلم التنقيط	النسبة المئوية
التأطير	نقطة واحدة	16,66٪
الفهم والتحليل	4 نقط	66,66٪
التركيب والتقويم	نقطة واحدة	16,66٪
المجموع	14 نقطة	100٪

- **جدول التخصيص الإجمالي**

مجال درس النصوص + مجال درس المؤلفات:

المستويات المهارية	النسب المائوية
التأطير	15٪
الفهم	20٪
التحليل	40٪
التركيب والتقويم	25٪
المجموع	100٪



الفصل الثاني

تحليل النصوص الأدبية لمستوى الثانية بكالوريا

شعبة الآداب والعلوم الإنسانية: كتاب الممتاز في اللغة العربية



تعد النصـوص الأدبية التي تتأطر ضـمن مكون النصـوص في شـعبة الآداب والعلوم الإنسـانية مسـتوى الثانية بكالوريا جزءا مهما من المنهاج الدراســي الخاص بمادة اللغة العربية، لهذا ســنعرض في هذا الفصــل تحليلا للنصـوص المثبتة في الكتاب المدرسـي: الممتاز في اللغة العربية، وفق ما تنص عليه القراءة المنهجية المعتمدة بالتعليم الثانوي التأهيلي، وهو تحليل سيمكن المدرسين عموما والمتعلمين -معا- من

تشكيل رؤية عامّة حول الخطوات المنهجية التي تعتمد في تحليل النصوص، سواء أكانت شعرية أم نثرية، وهو ما يمكن المتعلّم -على وجه التحديد- من امتلاك جملة من الكفايات التي تؤهله لمباشـرة جل النصـوص الأدبية تحليلا، بناءً على ما هو مطلوب منه في الاختبارات التي تنجز في أثناء المراقبة المســـتمرة، أو في الاختبار الوطني لنيل شهادة البكالوريا.

❋❋❋



1. المجزوءة الأولى: الشعر العربي الحديث: من إحياء النموذج إلى سؤال الذات

1.1. محور إحياء النموذج

1.1.1. النص النظري:

"المدرسة التقليدية"، عمر الدسوقي[1]

عرف الشعر العربي تدهورا خلال عصر الانحطاط، وصل على إثره إلى أدنى دركات الضعف والركود، مما دعا شعراء عصر النهضة إلى التفكير في إحيائه وإعادته إلى ما كان عليه من قوة خلال عصور الازدهار، ورفعوا لأجل ذلك شعار العودة إلى الماضي عبر تقليد الشعراء القدماء شكلا ومضمونا، من خلال الالتزام بمقاييس فنية تنضبط بها القصيدة العمودية، فأنتج هؤلاء الشعراء نماذج شعرية تضاهي النماذج القديمة، مشكّلين تيارا شعريا جديدا عرف باسم: "إحياء النموذج". ومن أبرز الشعراء الذين مثلوا هذا التيار: محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم... إلخ. وواكبت هذه الحركة حركة أخرى تهتم بالتنظير يتزعمها الناقد المصري عمر الدسوقي صاحب هذا النص المقتطف من كتاب: "في الأدب الحديث".

واستنادا إلى ما ذكرناه، يمكننا طرح الأسئلة الآتية:

ما القضية المطروحة في النص؟ وما عناصرها الفرعية؟ وما الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي وظفت لتوضيح الأفكار والدفاع عنها؟ وإلى أي حد توفّق الكاتب في توضيح خصوصيات المدرسة التقليدية؟

جاء النص –قيد التحليل– بعنوان: "المدرسة التقليدية"، وهو عبارة عن جملة اسمية ركبت تركيبا وصفيا يجعلها تدل– في جزئها الأول– على اتجاه أدبي متكامل وصل مرحلة النضج فشكّل مدرسة، أمّا الجزء الثاني فيعني السير على منوال الشعراء القدماء في نظم الشعر على مستوى الشكل والمضمون. هذا ما يجعلنا نتوقع أن الدسوقي سيعرض قضية التيار الإحيائي في الشعر العربي، مركزا، في ذلك، على خصائصه الفنية ومبادئه ورواده[2].

يتضح –من خلال قراءة النص– أن صاحبه يناقش قضية خصائص المدرسة الإحيائية، مركزا على المكانة البارزة للشاعر البارودي في إحياء الشعر ورسم معالم هذه المدرسة، إضافة إلى المميزات الشكلية والمضمونية لأشعارها. تفرعت القضية الآنفة– داخل النص– إلى عناصر جزئية بدأت بعرض المكانة البارزة للبارودي في تأسيس اتجاه شعري عربي يعيد للشعر قيمته بالوقوف عند نضارته وقوته ومتانته، ثم الاهتمام

---

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث**، دار الفكر العربي، بيروت، ط.7، (د. ت)، 2/315-318. (بتصرف).

(2) **إشارة:** نشير –في هذا الصدد– إلى وجود اختلاف بخصوص تأخير الفرضية أو تقديمها على الإشكالية بين الكتب المدرسية المعتمدة؛ لهذا ستجد –عزيزي القارئ– تنويعا في هذه المسألة المنهجية في أثناء تحليلنا للنصوص الأدبية؛ إذ قدّمنا في بعض النصوص الفرضية على الإشكالية، وخلاف ذلك في نصوص أخرى.



بالعناصر المميزة لهذه المدرسة شكلا، مثل: الحفاظ على النظام التقليدي، والالتزام بعمود الشعر، أمّا في الجانب المضموني فقد اعتمدت هذه المدرسة أغراضا تقليدية، مثل: (المدح، والوصف... إلخ)، والاهتمام بالقضايا الوطنية -أيضا-، وفي النهاية، نجد الناقد مشيرا إلى اختلاف شعراء هذا الاتجاه في درجة التقليد والتجديد.

وإذا سددنا النظر تجاه الآليات المنهجية والحجاجية المعتمدة في النص، سنجد أنّ الدسوقي عرض أفكاره معتمدا المنهج الاستنباطي، إذ ابتدأ من العام إبرازا لجهود البارودي في تأسيس التيار الإحيائي، لينتقل إلى ما هو خاص ببسط الخصائص والمميزات التي أخذ بها هذا التيار في نظم الأشعار. ولتعزيز قراءته للمنجز الشعري الإحيائي في البيئة العربية، توسل بمجموعة من الأساليب التفسيرية الحجاجية، مثل: أسلوب التعريف الذي بدا في التعريف بالاتجاه ككل، وأسلوب المقارنة البارز من خلال المقارنة بين شعر القدماء وشعر عصر النهضة، وذلك عند قوله: "على أن القصيدة التقليدية لا تختلف عن القديمة... إلخ"، وأسلوب التمثيل عندما بسط أسماء أعلام شعراء النهضة في قوله: "البارودي، عبد المطلب، حافظ..."، فضلا عن آليات أسلوبية، مثل: التقسيم، فقد قسم خصوصيات الاتجاه التقليدي، معتمدا التمييز بين خصوصيات أشعاره من جهتي الشكل والمضمون.

وقد حاول الكاتب عرض قراءته النقدية لمنجز هؤلاء الشعراء من خلال لغة تقريرية مباشرة غايتها توضيح الأفكار وبيانها بغرض إقناع المتلقي العربي بها، وباستخدام الأسلوب الخبري، والجمل الشارحة، ومن النماذج المبيّنة لذلك قوله: "وأهم خصائص تلك المدرسة"، وقوله -أيضا-: "صرفهم المد... وصفوا بعض الأشياء"- وورود تكرار بعض الألفاظ، مثل: (الخصائص -التقليد-الشعراء-الأقدمين-المدرسة... إلخ)، كما اعتمد أسلوب الاستدراك الكائن في قوله: "... ولكن الغالب على شعرهم"، وأسلوب الإضراب في قوله: "...بل كثيرا ما تكون تشبيهاتهم... إلخ".

وفي الختام، يتضح أن عمر الدسوقي، قد عمل -في هذا النص- على التعريف بالمدرسة التقليدية، بذكر أبرز خصائصها الشكلية والمضمونية، وخلص إلى أنها مدرسة أدبية شعرية تأسست على التقليد شكلا ومضمونا. مبيّنا ذلك من خلال خطة استدلالية قائمة على الاستنباط، المعزز بمجموعة من الأساليب الحجاجية، مثل: التعريف، والمقارنة، والتمثيل... من خلال لغة نقدية تقريرية مباشرة غنية بأساليب التوضيح والتوكيد... وبذلك يتأكد توفّق الناقد العربي عمر الدسوقي في إبراز الخصائص الفنية لشعر المدرسة التقليدية، التي كانت لها مكانة بارزة في إعادة الشعر العربي إلى ما كان عليه من قوة وازدهار، بعدما عاش مرحلة الركود والجمود والتحجر خلال عصر وسم بالانحطاط.



2.1.1. النص الشعري الأول:

"سوف يبين الحق"، محمود سامي البارودي[1]

أسهمت الشروط الثقافية العامّة خلال عصر النهضة في ظهور تيار شعري سعى إلى إخراج الشعر مما كان يعانيه من ركود وضعف خلال عصر الانحطاط، وقد سمي هذا التيار بـــ: "إحياء النموذج"، إذ عمل رواده على العودة إلى الماضي بتقليد الشعراء القدماء في صناعة قصائدهم، ما جعلهم ينظمون قصائد تنافس النماذج القديمة في الشكل والمضمون، باعتماد مقاييس عمود الشعر على مستوى الشكل والمضمون. وقد تناول بعض هؤلاء الشعراء مستجدات مرتبطة بالصراع مع المحتل، وبالمستحدثات التقنية. ومن أبرز هؤلاء: محمود سامي البارودي المصري، الذي أخذ لقب: شاعر السيف والقلم، فقد كان شاعرا مفلقا، ومحاربا شرسا، شارك في ثورة عُرابي، ونُفي بعد فشلها إلى جزيرة "سرنديب"، وهي المناسبة التي قال فيها هذه القصيدة قيد القراءة والتحليل.

بعد هذه التوطئة، يمكننا عرض الأسئلة الآتية: ما مضمون القصيدة؟ وما وحداتها الدلالية؟ وما أبرز الخصائص الفنية والإيقاعية الموظفة فيها؟ وما مدى التزام الشاعر بخصائص الشعر الإحيائي؟

قبل الولوج إلى عوامل القصيدة، يجدر بنا الوقوف عند بعض عتباتها، لعلنا نحصل منها على مؤشرات تقربنا من موضوعها، فبملاحظتنا لشكلها الهندسي، نقول: إنها قصيدة تقليدية مبنية على نظام الشطرين المتوازيين المتناظرين، أمّا عنوانها، فقد جاء جملة فعلية تبدأ بحرف استقبال "سوف"، وفعل مضارع "يبين"، وفاعل "الحق"، وهي كلها معان تشير إلى رغبة الشاعر في انكشاف حقيقة معينة في المستقبل. وإذا تأملنا بداية القصيدة، نجد أن الشاعر يتذكر ابنته، وهو في غربته، أمّا في نهايتها فهي تحمل أمل الشاعر المحدد في نهاية محنته المبشرة بالنصر. وتأسيسا على ما وقفنا عنده من عتبات النص، نفترض أن محمود سامي البارودي، سوف يحدثنا عن معاناته في المنفى، وأمله في العودة إلى الأهل والوطن منصورا.

إنّ القراءة المتأنية للقصيدة، توضّح أن البارودي يعبر -فعلا- عن تجربة معاناته بسبب الاغتراب وتذكر الأهل والوطن، كما أنه يفتخر بنفسه ويدفع عنها صفة الخيانة وحب المال، ليثبت أنه قوي وصبور على الشدائد، كما أبدى تشبثه بالأمل في ظهور الحق وزوال هذه المحنة بنصر من الله تعالى.

هذا ما أفادت به مضامين القصيدة التي توزعت على وحدات دلالية، بدأها الشاعر بمقدمة يبكي فيها على فراق ابنته والابتعاد عن الأهل والوطن، وهذا دأب الشعراء قديما في مطالع قصائدهم، ويتحدد هذا المضمون

---

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: محمود سامي البارودي، **ديوان البارودي**، ضبطه وصححه وشرحه: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1954، ص.63-72. (بتصرف).



من البيت الأول إلى البيت الرابع، ثم تحدث عن صبره وتحمله للمحن والشدائد من البيت الخامس إلى البيت التاسع، لينتقل إلى الافتخار بذاته وبقوته ووفائه، وابتعاده عن الشبهات المرتبطة بالمال من البيت التاسع إلى الخامس عشر، كما يفتخر بعدها بفصاحته وإقدامه وصبره، لأن ما تعرض له من حوادث هو من شيم الأبطال، وذلك من البيت السادس عشر إلى الثاني والعشرين، لينهي قصيدته بتشبثه بالأمل في ظهور الحق، وزوال الباطل والمحنة، ومن الواضح، أن الشاعر سلك سبل الشعراء القدماء في تعدد أغراض القصيدة، وفي اعتماد غرض الفخر تحديدا.

وإذا استقرينا طبيعة المعجم المعتمد في القصيدة، ودلالات الكلمات، نصل إلى أن البارودي قد اعتمد مفردات تعود إلى المعجم الشعري التراثي، مثل: (فواغر-حوافر-العلا-السمادر-قؤول... إلخ). وقد توزعت ألفاظ القصيدة على ثلاثة حقول دلالية كبرى؛ الأول: دال على معاناة الشاعر، ومن ألفاظه: (تأوب - الذكرى-أخال-البعد-خاسر -أهيم-الدوائر... إلخ)، والثاني: دال على الصبر والتفاؤل، وتمثله الألفاظ والعبارات الآتية: (صبرت-سوف يبين الحق-يركن إلى الله-تنجلي-ماهي إلى غمرة... إلخ)، والثالث: دال على الفخر، ومن مشيراته: (ملكت-أبت نفسي -أنا المرء-أقول-بطل-نفسي الكريمة-لا تعدو- تحمد قراه... إلخ). وعند رصدنا للحقل المهيمن، نجد أنّ حقل الفخر قد أخذ النصيب الأوفى، لكون الشاعر يفتخر بنفسه، ويريد إظهار قوته، وبراءته من الخيانة، كما تمثل الحقول الدلالية -جميعها-، من جهة العلاقة الرابطة بينها، تكاملا وتناغما، لأن الشاعر كان ساعيا إلى التخفيف من آلام الظلم، والبعد عن الأهل بالصبر والافتخار.

ولقد استعان الشاعر بالأدوات التصويرية الفنية التقليدية قصد رسم صورة الذات الشاعرة ومواقفها وأحاسيسها... في ذهن المتلقي، إضافة إلى إضفاء البُعد التزييني على القصيدة بطرائق تحقق التأثير في المتلقي، وفي مقدمة ذلك، تطالعنا "الاستعارة" التي حضرت في البيت الأول، إذ استعار الشاعر صفة "الزيارة والمجيء ليلا من الإنسان"، وأسندها للطيف، فحذف الإنسان/المستعار منه، وأبقى على بعض لوازمه: "تأوّب... زائر"، على سبيل الاستعارة المكنية التي تحقق الأنسنة. كما يباشرنا "التشبيه" في البيت الثاني؛ وهو قائم على المماثلة بين "حضور البنت في الذكرى" و"حضورها وقربها في الواقع"، باستعمال الأداة: "كأن". وتحضر الكناية -أيضا- في البيت الحادي عشر، إذ كنى الشاعر عن قوته وشجاعته في توليه الحكم بقوله: "ملكت عقاب الملك وهي كسيرة..."، كما نجد "المجاز العقلي"، الذي أسند فيه الفعل "يبين" إلى فاعل مجازي هو "الحق" في البيت الثالث والعشرين عند قول الشاعر: "فسوف يبين الحق يوما لناظر...".

والملاحظ من خلال عناصر هذه الصور، أنها صور تقليدية تقوم على الوسائل البلاغية المعروفة لدى الشعراء القدماء، إضافة إلى أنها أدت وظيفة التزيين، إلى جانب الوظيفتين التأثيرية والإقناعية.



إنّ القصيدة العربية، بخصائصها الشعرية القديمة، تتأسس على بنية إيقاعية، هذا ما نتوصل إليه مع الشاعر، الذي نظم قصيدته على نظام الشطرين المتوازيين المتناظرين، ووحدة الوزن والروي والقافية، إذ نظم الشاعر قصيدته على وزن بحر الطويل. واعتمد قافية موحدة (/0//0)، وهي قافية متداركة ومطلقة. والتزم بروي "الراء"، مع تصريع المطلع: (زائر–خواطر)، الأمر الذي أحدث انسجاما موسيقيا بين الشطرين. ويتبيّن ذلك من خلال دراستنا العروضية الآتية للبيت الأول:

فَـيَـا بُـعْـدَ مَـا بَـيْـنِـي وَبَـيْـنَ أَحِـبْـتِـي   وَيَـا قُـرْبَ مَـا الْـتَـفَّـتْ عَـلَـيْـهِ الضَّـمَـائِـرُ

فَيَا بُعْ	دَ مَا بَيْنِي	وَبَيْنَ	أَحِبْبَتِي	وَيَا قُرْ	بَ مَلْتَفَفْتْ	عَلَيْهِ ضْ	ضَمَائِرُو
// 0 /0	/ /0 /0/0	// 0 /	//0 // 0	// 0 / 0	/ /0/0/0	//0/ 0	//0//0
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن	فعولن	مفاعلين	فعولن	مفاعلن

وإذا عدلنا صوب البنية الإيقاعية الداخلية، نجد حضور ظاهرة التكرار التي تمثلت في الحروف الآتية: (الراء–اللام–النون–الباء–الألف–السين–الهمزة... إلخ)، وهي متنوعة ما بين المجهورة والمهموسة، مما ينقل لنا حالة الشاعر المتأثر والمنكسر بالاغتراب، لكنه مفتخر بنفسه ومدافع عنها جهرا. إضافة إلى تكرار الكلمات سواء بالتطابق، مثل: "طائر–طيف..."، أو بالتجانس، مثل: (طار–طائر)، أو بالترادف، مثل: (الزمان–الدهر)، أو بالتضاد، مثل: ("المال ≠ الفقر"–"الحلو ≠ المر..."، كما نجد تكرار عبارة: "سوف يبين الحق..."، وإلى جانب تلك التكرارات المؤكدة للمعنى بصيغها المختلفة، يلفت انتباهنا حضور التوازي الذي يعمل على إغناء الجانب الموسيقى في القصيدة لضمان تأثيرها في القارئ، ومن أمثلة ذلك، نذكر التوازي الدلالي القائم على التضاد بين مكونات الخطاطة الصرفية والدلالية لمتتاليتين لغويتين، في قوله: (الفقر/إن لم يدنس العرض/فاضح ≠ المال/إن لم يشرف المرء/ساتر)، وهو حاضر –أيضا– في البيت الثامن عشر، وهناك تواز صوتي إيقاعي في البيت السابع عشر، عند قول الشاعر: (قؤول = صؤول/أحلام = أفواه/الرجال = المنايا... إلخ).

وبالعودة إلى الجانب التركيبي والأسلوبي، فإننا نرى أن البارودي ينوّع جمل قصيدته، إذ نجد فيها ما هو خبري يتألّف تارة من جمل اسمية، مثل قوله: (فطورا أخال الظن حقا– إذا المرء لم يركن–من لم يذق حلو الزمان–أنا المرء–قؤول وأحلام الرجال–وكم من بطل ... إلخ)، وهذه خصيصة حاضرة بشكل قوي داخل القصيدة، بغيةَ إثبات الصفات الحميدة للشاعر، وهناك جمل أخرى فعلية، مثل قوله: (تأوب طيف–تمثلها الذكرى–صبرت على كره– ملكت عقاب الملك... إلخ)، وتومئ –كلها– بوجود حركية ذكرى الشاعر في استدعاء الأحداث وتحريكها، قصد الدفاع عن نفسه لتجاوز المحنة. وتحضر –كذلك– الجمل الإنشائية ممثّلة بالنداء الذي يفيد التعجب، في قوله: "فيا بعد ما بيني وبين أحبتي"، والاستفهام الذي يفيد النفي، عند قوله:

"أي حسام لم تصبه كلالة...؟"، والنهي في قوله: "فلا تحسبن المال ينفع ربه". إنّ هذا التنوع الأسلوبي غرضه إثارة انتباه المتلقي واستمالته للاقتناع ببراءة الشاعر وقوته، وهذا المعطى تعضده الضمائر المتنوعة الموظفة داخل القصيدة، مثل ضمير المتكلم في الكلمات الآتية: "عيني – ملكت– أنا – كنت... إلخ"، وضمير الغائب في العبارات المذكورة: "تمثلها– لم يصبر– غياباتها– تقاسمها– تنجلي ... إلخ".

ختاما، نستنتج أن فرضيتنا المنطلق منها آنفا، كانت صحيحة نسبيا، ذلك أن الشاعر العربي محمود سامي البارودي، افتخر بنفسه بعد أن بدأ بمقدمة وجدانية حول شوقه لرؤية ابنته، وعمل على تبرئة نفسه من الخيانة، وختم بأمله في ظهور الحقيقة وتحقيق النصر. وعبّر عن ذلك بتوظيف مجموعة من الأساليب الفنية المستقاة من التراث الشعري القديم، باعتماد الصور القائمة على المجاز، والتشبيه، والكناية، والمعجم الجزل والأسلوب المتين، إضافة إلى الحفاظ على شكل القصيدة بالالتزام بنظام الشطرين المتوازيين المتناظرين ووحدة القافية والروي، والنسج على منوال الأوزان العروضية الخليلية الموروثة باعتماد بحر الطويل وقافية متداركة ومطلقة، وروي الراء، والتنويع الأسلوبي بين الجمل الخبرية والإنشائية، التي زادت من جمالية القصيدة المتأرجحة بين ما هو ثابت وما هو متحرك... هذا ما يجعلنا نؤكد أن الشاعر المصري البارودي، كان موفقا –فعلا– في تمثيل الاتجاه الشعري الإحيائي، وتأسيس ركائزه، رغم محدودية الإبداع لهذا التيار لكونه يقوم على التقليد لا التجديد.

***



3.1.1. النص الشعري الثاني:

"نهج البردة"، أحمد شوقي[1]

مر الشعر العربي خلال عصر الانحطاط بمراحل من التدهور والضعف، الأمر الذي دعا شعراء العصر الحديث -في سياق النهوض بالحركية الفكرية والأدبية...- إلى التفكير في إخراج الشعر من هذا الوضع المشابه للموت، فعملوا على العودة إلى الماضي واستلهام مقومات القصائد العربية القديمة في العصور المزدهرة، فجاءت قصائدهم ملتزمة بالمقاييس الفنية الشعرية القديمة اقتداءً بعيون الشعر العربي، التي عارضها بعضهم، فنسج قصائد تنافسها وتضاهيها شكلا ومضمونا. ومن أبرز الشعراء الممثلين لذلك محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي المعروف بأمير الشعراء صاحب هذه القصيدة، التي يشير عنوانها: "نهج البردة" إلى أن الشاعر سينسج على منوال قصيدة: "البردة" للإمام البوصيري؛ تلك القصيدة التي مدح فيها الرسول صلى الله عليه وسلم.

واستنادا إلى ما سلف ذكره، يمكننا أن نطرح الأسئلة الآتية: هل هذه القصيدة -فعلا- معارضة لقصيدة البوصيري؟ وما الوسائل الفنية والأسلوبية والإيقاعية التي استعان بها شوقي في هذه المعارضة؟ وإلى أي حد استطاع الشاعر الالتزام بمقومات المدرسة الإحيائية ومجاراة البوصيري شكلا ومضمونا؟

تكشف لنا القراءة المتأنية للنص، أن أحمد شوقي يمدح الرسول عليه الصلاة والسلام، ويبين أبرز خصائصه التي تجعله خير الخلق، مثل: (الشجاعة، والكرم، والقوة، والضياء). هذا ما انصهر في مضامين القصيدة التي توزعت على أربع وحدات دلالية، تبتدئ الوحدة الأولى: من البيت الأول إلى الرابع، وهي مقدمة غزلية؛ وصف فيها الشاعر معاناته بسبب هجر محبوبته له، والوحدة الثانية: من البيت الخامس إلى العاشر، التي عرض فيها غواية النفس وضرورة التحكم فيها وإصلاحها بالأخلاق، أمّا الوحدة الثالثة فقد ابتدأت من البيت الحادي عشر إلى الثاني والعشرين، وقد عرض فيها الشاعر مدحا لرسول الله صلى الله عليه وسلم، وذلك بذكر أفضل صفاته، مثل: (الشجاعة، والكرم، والرفعة، والضياء، والخير العميم). ليختتم الشاعر الوحدة الرابعة من القصيدة بالصلاة والتسليم على الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته الكرام، والدعاءَ للأمة الإسلامية بحسن الخاتمة. هكذا يتضح أن شوقي استلهم من البوصيري غرض مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وتنوع الأغراض داخل القصيدة الواحدة.

بسط الشاعر تلك المضامين باعتماد جملة من الآليات والضوابط التي تضمن للكلام الشعري بلاغته، ومن ذلك التوسل بمعجم امتحت ألفاظه من الشعر العربي القديم المتسم بالجزالة، وهو ما جعل الحقول

---

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: أحمد شوقي، **الشوقيات**، دار الكتاب العربي، بيروت، (د. ط)، (د. ت)، 1/190-208. (بتصرف).



الدلالية تتوزع على ثلاثة؛ الحقل الأول: دال على الغزل، ومن ألفاظه وعباراته: (ريم–القاع–جرح الأحبة–السهم المعيب–كبدي–كتمت)، والحقل الثاني: دال على غواية النفس، ومن كلماته: (النفس–دنياك–مسودة–جرح–يبكي–أحلام–الأماني... إلخ)، والحقل الثالث: دال على الدين، ومن ألفاظه: (محمد–ربي–صل–صفوة–الحسن–الحكيم–جلال رحمة ... إلخ)، وتُفسر هيمنة الحقل الدال على الدين، بتركيز الشاعر على إظهار الخصال الحميدة التي تبيّن علو منزلة الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، وتربطه بالحقلين الآخرين علاقة تكامل، لأنه يعد التوبة تقربا إلى الله، وشفاءً لمعاناة الهجر، وتدريبا على إبعاد النفس عن التمسك بالشهوات والملذّات وكل ما هو دوني.

أما على مستوى التصوير الفني، فقد اعتمد شوقي صورا شعرية تقليدية تستثمر الأساليب البلاغية القديمة التي يقوم بعضها على المشابهة مثل الاستعارة الواردة بكثرة في القصيدة، وتحديدا في البيتين الأول والثاني، إذ استعار الشاعر لفظتي "ريم" و"جؤذر" للدلالة على المرأة الجميلة، وصرح بالمستعار منه على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية، ونجد –أيضا– التشبيه في البيت الثالث عشر في قوله: "سناؤه وسناه الشمس طالعة..."؛ فقد شبه الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم بـ"الشمس الطالعة"، بجامع النور والرفعة دون ذكر الأداة ووجه الشبه فهو تشبيه بليغ يليق بمقام خير المرسلين. ومنها ما يقوم على المجاورة، مثل: الكناية الواردة في أبيات عديدة مثل ما ورد في البيت الثامن، الذي كنى فيه الشاعر عن الشباب والشيخوخة بمسودة الصحف ومبيضّة اللمم، وعن عزة نفوس الصحابة الكرام ونقائهم بقوله: "بيض الوجوه"– و"شمّ الأنوف"، إنّ هذه الصور الحسية، تسعى إلى تزيين القصيدة لإحداث التأثير المنشود في المتلقي.

ومن الناحية الإيقاعية الموسيقية، فقد ظل الشاعر محافظا على أسس القصيدة العربية المنضبطة بنظام الشطرين، ووحدة الوزن والقافية والروي، إذ نظم القصيدة على وزن بحر البسيط، معتمدا قافية مطلقة متراكبة (/0///0)، ورويا تمثل في حرف "الميم". ويمكننا إيضاح ما ذكرناه من خلال الدراسة العروضية الآتية:

رِيمٌ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ			
رِيمُنْ عَلَلْ	قَاعِ بَيْ	نَ لْبَانِ وَلْ	عَلَمِي
0//0/0/	0/ /0/	0/ /0/0/	0 / / /
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحُرُمِ			
أَحَلْلَ سَفْ	كَ دَمِي	فِلْأَشْهُرِ لْ	حُرُمِي
0/ /0//	0 / / /	0 //0/0/	0 / //
متفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

وقد أضفت البنية الموسيقية الداخلية جرسا موسيقيا خاصا على القصيدة، بورود التكرار المتمثل في ترديد مجموعة من الصوامت، مثل: (الميم–اللام–الياء–السين ...)، وتكرار جملة من الكلمات، منها: (النفس–القاع–الصلاة–الحرم–الأخلاق–السهم...)، والعبارات، منها: (يا رب –يا نفس – دونك..). وقد عملت على تنظيم مكونات النص، وتأكيد مضامينه لإقناع القارئ بها وترسيخها في ذهنه. هذا ما يسهم فيه التوازي الوارد

في البيت السادس عشر، الذي ترددت فيه الصيغة الصرفية التركيبية نفسها داخل متتاليتين لغويتين، نذكرها على النحو الآتي: (البدر=البحر–دونك=دونك– في حسن= في خير–في شرف = في كرم)، الذي أغنى موسيقى القصيدة وجعلها أكثر تأثيرا.

يعد الجانب التركيبي أسا مهما أقيمت عليه معمارية القصيدة –قيد التحليل– معنى ومبنى، لهذا نجد الشاعر مزاوجا بين الأسلوب الخبري والإنشائي، قصد إثارة المتلقي وشد انتباهه، وهو ما نرصده في توظيف الجمل الفعلية التي تشير إلى حركية الشاعر وأنفاسه، من خلال الشواهد الآتية: (أحل سفك دم– رمى القضاء–جددتها– يفنى الزمان–هامت على آثر اللذات...)، كما نجد الجمل الاسمية التي أثبتت معاناة الشاعر، ورسخت وصفات الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، ومن ذلك ما جاء في قوله: (ريم على القاع–كم نائم لا يراها–محمد صفوة الباري–شم الجبال–البدر دونك)، وهذا أسلوب طاغ في القصيدة، نظرا لرغبة الشاعر في إبراز الصفات النبوية الشريفة، وهي صفات ثابتة ملازمة للمصطفى عليه السلام، لذلك اختار الجملة الاسمية، لأن الاسم يدل على الثبات . وقد عزز الشاعر بوحه باعتماد أساليب إنشائية طلبية تعددت صيغها ومعانيها، نرصد منها أسلوب الأمر الذي جاء في الشواهد الآتية: (فقوّم–صلّ–أدرك–تمّم–فألطف–واهد...)، وأسلوب النداء الذي تمثل في العبارات الآتية: "يا نفس–يا ويلتاه–يا ساكن–يا رب ..."، التي دلت على الدعاء تارة، وعلى التحسر تارة أخرى. إنّ هذا التنوع في الأساليب يعمل على إثارة انتباه القارئ، ويعضده التنويع في الضمائر –كذلك–، لهذا نجد ضمير الغائب موظفا في الكلمات الآتية: (أحل–رمى–آياتها–طال– هامت...)، وضمير المتكلم حاضرا في الألفاظ الآتية: (جئتنا–كتنت–نفسي–جحدتها–ذنبي ...)، وضمير المخاطب بارزا في الكلمات الآتية: (جعلت–جنبك– بذلك...).

وفي الختام، نستنتج أن أحمد شوقي قد توفق إلى حد بعيد في تمثيل التيار الشعري الإحيائي، لأنه عارض قصيدة "البردة" للإمام البوصيري بنظم قصيدة على منوالها، فبدأ بمقدمة غزلية، ثم تحدث عن النفس وغوايتها، ومدح خير الخلق الرسول الأمين صلى الله عليه وسلم، واختتم في الأخير بالدعاء للأمة الإسلامية، وقد سخّر في التعبير والبوح معجما تراثيا متعدد الحقول الدلالية، وصورا بلاغية شعرية تأسست على المشابهة والمجاورة مستمدة من القصيدة العربية القديمة، فضلا عن تنويعه الأساليب والضمائر التي أضفت دلالة خاصة على القصيدة، الأمر الذي أسهم في إثارة انتباه المتلقي وإمتاعه. وبهذا فشوقي يعد –بحق– شاعرا مؤسسا لهذا التيار الذي يقوم على التقليد والمعارضة، مثبتا أن شعراء هذه المرحلة ليسوا أقلّ شأنا من الشعراء القدامى.

***



2.1. سؤال الذات

1.2.1. النص النظري:

"سؤال الذات في الرومانسية العربية"، سيد حامد النساج(1)

اهتمت الحركة الإحيائية بتقليد القدماء، وعيب عليها تهميش الذات الشاعرة في مرحلة تعالت فيها الأصوات المنادية بالحرية والاهتمام بالذات، نتيجة ما آلت إليه الأوضاع في الواقع العربي المزري خلال عشرينيات القرن الماضي، ذلك ما فتح الباب أمام التجديد في الشعر، ودفعه نحو الاهتمام بالذات، خصوصا بعد اطلاع الشعراء على التجربة الرومانسية في الغرب، فظهرت حركة سؤال الذات التي حاولت إعادة الاعتبار إلى الذات الشاعرة، مع جعل الوجدان مصدر الإلهام، واهتمت في أشعارها بالأحاسيس الإنسانية التي يعيشها الشعراء، وقد تبنت ثلاث جماعات شعرية مبادئ هذا التيار، هي: جماعة الديوان، وجماعة الرابطة القلمية، وجماعة أپولو، وكان من أبرز شعراء هذه المدارس: جبران خليل جبران، وعبد الرحمن شكري، وأحمد زكي أبو شادي... وواكب ظهور هذه الحركة الرومانسية وانتشارها عدد من النقاد الذين حاولوا التعريف بها وإظهار خصوصياتها، ومن بينهم: سيد حامد النساج، الناقد المصري صاحب هذا النص الذي ورد بعنوان: "سؤال الذات في الرومانسية العربية"، والذي يشير إلى أنه سيتناول إشكالَ قيمةِ الذات ودرجة الاعتناء بها في الرومانسية العربية.

سيرا في سبيل هذا المضمار، يحق لنا طرح مجموعة من الأسئلة التي ستوجهنا في أثناء التحليل، هي: ما القضية الفعلية التي يتناولها الناقد النساج؟ وما الوسائل الحجاجية والمنهجية واللغوية التي وظفها لبسط تصوره؟ وما مدى توفقه في إبراز خصوصيات التيار الرومانسي ومميزاته في الشعر العربي؟

من خلال القراءة المتأنية للنص، يظهر أن الناقد يطرح قضية أدبية مهمة تتمثل في التعريف بالتيار الرومانسي وأهم خصائصه ومميزاته وموضوعاته، مع بسط مفهوم الأدب، وتتفرع عن ذلك قضايا جزئية عديدة، إذ بدأ النساج بإظهار السياق العام لبروز الرومانسية في المجتمعات عموما، ثم بيّن بعد ذلك مميزات هذا الاتجاه مركّزا اهتمامه حول الذات، وتحريره إياها من القيود التقليدية، وإطلاق العنان للخيال، لينتقل إلى توضيح مفهوم الأدب عند الرومانسيين، لأنه أصبح -عندهم- تعبيرا عن الذات وتجاربها ورؤيتها للعالم، ثم بيّن أن هذا التيار تناول موضوعات مرتبطة بالذات والمزاج والحب تحديدا، كما أوضح أنه لقي قبولا لدى الشعراء العرب، وانتظموا في جماعات أنتجت أشعارا كثيرة في مرحلة العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين.

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: سيد حامد النساج، **في الرومانسية والواقعية**، دار غريب للطباعة، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص.9-62.



ولبسط هذه المعارف القيمة حول هذا الاتجاه الأدبي في البيئة العربية، اعتمد الناقد جهازا مفهوميا امتحت مصطلحاته من مجالات متنوعة، إذ تباشرنا في أثناء القراءة مصطلحات أدبية، من قبيل: (الشعر–الشعراء–الأدب–الموضوعات–الإبداع... إلخ) ومصطلحات نفسية، مثل: (الأحاسيس–الرومانسية– القلب–الشعور–النفس ... إلخ)، وأخرى اجتماعية، مثل: (المجتمع– الحياة– البيئة العربية–تقاليد–الناس ... إلخ). هذا ما يوضح أن النساج ينطلق من مرجعية نقدية اجتماعية ونفسية لبسط خصوصيات المذهب الرومانسي عند العرب.

ومن الناحية المنهجية التي انضبط بها الناقد في بسط أفكاره، فقد اعتمد المنهج الاستنباطي في العرض؛ لكونه ابتدأ بتأطير عام حول السياق الذي ظهرت فيه الرومانسية داخل المجتمعات، ثم انتقل إلى ما هو خاص ذكر فيه خصوصيات التوجه الرومانسي، وأبرز مدارسه ورواده، إضافة إلى مفهوم الأدب، وقد عزز ذلك بتوظيف مجموعة من الأساليب الحجاجية، من بينها أسلوب التعريف الذي قدم من خلاله تعريفا للاتجاه الرومانسي ومفهومه للأدب، وأسلوب المقارنة، إذ قارن بين المدرسة الرومانسية والمدرسة التقليدية، وأسلوب التمثيل الذي قدم من خلاله أمثلة للمدارس الرومانسية، وأهم شعرائها: (علي محمود طه–إبراهيم ماجد–جبران خليل جبران)، وأسلوب الشرح والتفسير الممثل في تفسيره لخصائص المذهب الرومانسي، وقد ظهر أكثر عند حديثه عن الموضوعات التي تناولها الرومانسيون واهتمامهم الكبير بموضوع الحب. إنّ تساند هذه الأساليب كلها خدم غاية واحدة تمثلت في توضيح ما يتميز به الشعر الرومانسي والدفاع عنه من منظور خاص بالناقد.

وقد صاغ الكاتب أفكاره بلغة عربية فصيحة أخذت منحى تقريريا مباشرا تهدف إلى توضيح الأفكار وتحقيق الإفهام، لذلك نجد داخل النص أغلب الجمل تخدم غاية الشرح والإخبار، كما نجد وسائل لغوية كثيرة تقوي الطابع الحجاجي للنص، لأنها تؤكد الأفكار المطروحة، وتحاول ترسيخها في ذهن القارئ، مثل تكرار بعض الألفاظ من قبيل: (الرومانسية–الذات–الشعر–الحب–التعبير–الموضوعات–الأحاسيس–الشعراء... إلخ)، وتوكيد بعض العبارات، مثل: (فإن أعظم موضوع تناوله الرومانسيون–فإنه يعبر عن الحب... إلخ)، وتصدير بعض العبارات بالنفي، مثل: (لا يلزم نفسه بقبول تمرة الاختبار الإنساني ... إلخ)، والاستدراك في قول الناقد: "...لكن أعظم موضوع..."، واعتماد أسلوب الإضراب في بعض الجمل، مثل: "... بل يحب على طريقة أفلاطون..."، كما حافظ النص على تماسكه بفضل أدوات الربط المختلفة، مثل: (الواو–أو –ثم–وهكذا ... إلخ).

نخلص –في النهاية– إلى أن الكاتب قد تناول، في هذا النص، المدرسة الرومانسية في البيئة العربية، وبيّن أهم خصائصها ومبادئها، علاوة على الجماعات والرواد الممثلين لها، وقد اعتمد في توضيح ذلك منهجا



استنباطيا ساعده في بناء معمارية النص، مستعينا بمجموعة من الأساليب الحجاجية شبه المنطقية، مثل: التعريف، والمقارنة، والتفسير...إلخ، إضافة إلى الأساليب اللغوية، مثل: التوكيد، والتكرار، والنفي، كما جاء النص متماسك الأجزاء بفضل تنوع روابطه التركيبية بين الكلمات والعبارات، وروابطه المنطقية بين الأفكار والآراء، وبهذا يتأكد توفّق الناقد المصري النساج في تقديم تصوّر نظري متكامل ومقنع حول الإنجاز الذي جاءت به المدرسة الرومانسية والإضافة النوعية في مسار تاريخ الأدب العربي الحديث، مع أننا نخالفه الرأي في أهمية هذا الاتجاه وما قدمه من خدمة للأدب والمجتمع العربيين، خصوصا إذا استحضرنا أن جل أشعار رواده كانت موجّهة نحو مناجاة الطبيعة والهروب من الواقع، والتمسك بالخيال، هذا ما يجعل الشاعر مستسلما للواقع منزوع القدرة على تغيير المجتمع وإصلاحه.

❋❋❋



2.2.1. النص الشعري الأول:

"غرفة الشاعر"، علي محمود طه(1)

جاءت الحركة الرومانسية ردا على تهميش المدرسة الإحيائية لذات الشاعر، وتزامن ظهورها في عشرينيات القرن الماضي مع تعالي الأصوات المنادية بالحرية وبضرورة الاهتمام بالفرد، وتكرّست أكثر بفضل اطلاع الشعراء على التجربة الرومانسية الغربية، فبدأ وقتذاك الاهتمام بذات الشاعر والدعوة إلى جعلها مصدرا للاهتمام الشعري، كما أصبح الشعر لديها مرتبطا بالوجدان، من خلال الاهتمام بأحاسيس الذات ومشاعرها، ورفض كل ما له صلة بالتقليد. وتبنّت ثلاث جماعات شعرية مبادئ هذه المدرسة، وهي: الديوان، والرابطة القلمية، وأپولو. ومن شعراء جماعة أپولو: أحمد زكي أبو شادي، وعلي محمود طه، صاحب قصيدة: "غرفة الشاعر" التي جاء عنوانها جملة اسمية مركبة تركيبا إضافيا، يشير في جانبه الدلالي إلى الوحدة والعزلة.

واستناد إلى ذلك، يمكننا بسط الأسئلة الآتية التي سنجيب عنها في أثناء التحليل، وهي: ما الموضوع الفعلي لهذه القصيدة؟ وما أهم الوسائل الفنية والأسلوبية والإيقاعية التي توسل بها الشاعر للتعبير عن ذلك؟ وإلى أي حد استطاع تمثيل الاتجاه الرومانسي في البيئة العربية؟

بعد القراءة المتأنية للنص، يتضح أن الشاعر يعبر عن تجربة الحزن والوحدة والأرق الذي يمر به داخل غرفته ليلا، ويدعو نفسه إلى التحرر من الأحزان، والتنعم بالحياة، لأنها لم تجزِه على حزنه وكآبته. وقد جاءت القصيدة مقسمة إلى أربعة مقاطع، تفصل بينها نجيمات على غير عادة الشعر العربي قديما، يتحدث في المقطع الأول عن وضعية الأرق التي يعيشها الشاعر داخل غرفته ليلا، وفي المقطع الثاني يتحدث عن الانغماس في الهموم، وعدم اهتمامه بما يجول خارج الغرفة، أمّا المقطع الثالث فإنّه يحمّل الشاعر نفسه مسؤولية هذا الحزن، ويتأسف عليها، كما يسائلها عن السرّ وراء استغراقها في ذلك –وفي الأخير– ينهي حديثه بدعوة نفسه إلى اغتنام نوم الصباح ودفء الفراش، لأن الحياة لن تتأتى لشاعر موهوب مثله، بل للزيف والمجون والمظاهر... وهنا نسجل اتصاف القصيدة بالوحدة العضوية بدلا من تعدد الأغراض التي دأب عليه الشعراء التقليديون في منجزاتهم الإبداعية.

لقد استغلّ الشاعر وسائل فنية كثيرة للتعبير عن مدى حزنه ومعاناته، يأتي في مقدمتها المعجم الذي يتسم بالسهولة والقرب من اللغة المتداولة، وهو ما يجعل ألفاظ القصيدة متوزعة على حقلين دلاليين؛ الأول: دال على الشاعر، ومن ألفاظه وعباراته: (الشاعر الكئيب–الدموع–جفون–حزين–كيانك–الشاعر الموهوب–

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: علي محمود طه، **ديوان علي محمود طه**، دار العودة، بيروت، (د. ط)، 1972، ص.38-40.



رأسـك- جفونك... إلخ)، والثاني: دال على الطبيعة والمحيط، وتمثله الألفاظ الآتية: (الليل-السـكون-الرعد-الذبول-النهار-النيران-الأبراق... إلخ)، وقد هيمن الحقل الأول، لأن الشاعر يعبر عن تجربة ذاتية تحمل في طياتها الحزن والأرق، مسـتعينا بالطبيعة للتخفيف من عزلته ومعاناته، والتعبير عن مدى سـوء حالته، لتكون العلاقة الجامعة بين الحقلين علاقة تكامل وانسجام.

تتأسس كل قصيدة عربية على مقاييس فنية تصويرية من خلال نسج صور شعرية تقرب انفعالات الشاعر وأحاسيسـه، الأمر الذي يسـهم في تزيين القصـيدة والتأثير في المتلقي، هذا ما يصـدق على تجربة الشـاعر، باعتماده صـورا تقوم على الإبداع والتخييل رغم تمسّـكه بالطرائق البلاغية الموروثة، وذلك بيّن في الاسـتعارة الحاضرة بقوة في الأبيات الشعرية، نصطفي منها قوله: (غارقا في شجونك- ذابلات جفونك- تمشّى خلال غرفتك الصـمت- السراج... يهفو عليك - بقايا النيران... تبكي الحياة)، ففي المثال الأخير استعار الشـاعر صـفة البكاء من الإنسـان وأسـندها للنيران، فحذف الإنسـان/المسـتعار منه، وذكر أحد لوازمه على سـبيل الاسـتعارة المكنية، وفي الأمثلة الأخرى يحضـر هذا النّوع الذي تحكمه علاقة المشـابهة بين المسـتعار منه والمستعار له. كما استعان فيه علي محمود طه بالطبيعة لبيان ما يعيشه في غرفته التي خيم عليها الصمت، وتفاعلت معه عناصرها متأثرةً بحاله، وذلك في إطار التشخيص وأنسنة الطبيعة.

وإذا وقفنا عند الجوانب الإيقاعية دارسين لها، نسجّل خروج الشـاعر عن بعض ضـوابط القصـيدة العربية القديمة، ذلك أنّ الشـــاعر قد اعتمد نظام المقاطع الشـــعرية، ونوّع في حروف الروي التي ربطها بالأفكار الجزئية، مثل: (الكاف-القاف-الياء)، وهي تشير إلى الانتقال من التنبيه على تردّي أحوال الشاعر إلى زجره، وصـولا إلى البكاء والأنين، ثم اسـتنهاض الهمة من جديد. كما اعتمد ظاهرتي التدوير والتضـمين اللتين كانتا من عيوب الشعر عند الشعراء قديما، ومن قلّدوهم في النسج والنظم، فقد وزّع كلمات بين نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني، وظل محافظا على نظام الشطرين، ووحدة الوزن بالنسج على إيقاع بحر الخفيف.

ويمكننا التدليل على ما سبق ذكره من خلال هذه الدراسة العروضية المقتضبة الآتية:

لَســـتَ تُصْــغِي لِقَـاصِـــفِ الرَّعْـدِ فِي اللَّيْـ			لِ وَلَا يَـــزْدَهِـــيــــكَ فِـــي الأَبْـــرَارِ		
لَسْتَ تُصْغِي	لِقَاصِفِـــرْ	رَعْدِ فِلْلَيْ	لِ وَلَا يَزْ	دَ هِيكَ فِلْ	أَبْـــرَاقِـــي
0/ 0/ /0/	0/ /0//	0 /0/ /0/	0 / 0// /	0/ / 0 / /	0 / 0/ 0/
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن	فعلاتن	متفع لن	فاعلْتن

أثث الشاعر الجانب الموسيقي الداخلي للقصيدة، باعتماده ظاهرتي التكرار والتوازي، إذ يظهر التكرار في الجانب الصـــوتي، بورود الأصـــوات الآتية: (الكاف-الباء-الهاء-اللام-السـين... إلخ) في أكثر الكلمات.



وتكرار بعض الكلمات، منها: (شجون- شاعر-الليل-الحياة...). وتكرار الصيغ الصرفية، مثل: (شجونك-جفونك-أحزانك... إلخ)، و(الأبراق-الأعماق-الأرماق... إلخ). وهو ما يضفي على القصيدة جرسا موسيقيا داخليا، يعمل على تنظيم عناصر النص وبيان معاناة الشاعر. أما التوازي فقد حضر بشكل جزئي في بعض أبيات القصيدة، ومثاله: (تمشى الصمت/دبّ السكون-نهار الأسى/ليل الخطوب... إلخ)، وهي تضم الخطاطة الصرفية التركيبية نفسها، وتعمل هذه الظواهر الإيقاعية الصوتية على إضفاء نغم موسيقي تطرب له أذن القارئ.

وإذا أخذنا سبيل البحث في الجانب التركيبي للقصيدة، نجد جملا خبرية فعلية دالة على حركية الحزن والصمت داخل غرفة الشاعر، من خلال قوله: (تمشى الصمت- دب السكون- يهفو عليك- حطمت من رقيق كيانك... إلخ). كما نعثر -أيضا- على جمل أخرى ذات طبيعة اسمية تشير إلى ثبات الحالة النفسية التي تعيشها الذات الشاعرة، ومن الدلائل على ذلك قوله: (مازلت غارقا-مازلت سادرا-إنها للمجون والختل... إلخ). وهناك جمل أخرى ذات طبيعة إنشائية تضم أسلوب النداء، الذي نبّه من خلاله الشاعر إلى سوء أحواله بقوله: "أيها الشاعر الكئيب"، وأسلوب الأمر الذي يحفّزه للتخلص من أحزانه في قوله: (فقم الآن-والتمس في الفراش... إلخ)، وأسلوب الاستفهام الدال على طلب الخروج من المعاناة عند قوله: "هلا فرغت من أحزانك؟". يعمل هذا التنوع الأسلوبي على جذب انتباه القارئ والتنقل به وسط حالات متعددة عاشتها الذات الشاعرة. وقد أخذت الضمائر المسار نفسه، إذ يهيمن ضمير المخاطب الذي خصّه بذات أخرى مخاطبة، من خلال الكلمات الآتية: (شجونك-جفونك-أنت أذبلت-قم- التمس-هلا-مازلت-أنينك... إلخ). كما يشير -أيضا- إلى الحضور القوي للذات الشاعرة بكل آلامها داخل القصيدة.

نخلص، من خلال هذه الأشواط التحليلية، إلى أنّ الشاعر علي محمود طه قد مثل الاتجاه الشعري الذاتي خير تمثيل، تبيّن ذلك من خلال حديثه عن تجربته الذاتية، بالبوح بمعاناته المتعلقة بالحزن والأرق الذي يعيشه داخل الغرفة التي يخيّم عليها الصمت ما أدى إلى إشفاق عناصرها عليه، وقد نقل ذلك إلى القارئ العربي من خلال نظام المقاطع الشعرية، والاستعانة بجملة من الصور الشعرية المتأسسة على التجريد والخيال خدمة لوظيفة التعبير عن حال الشاعر، إضافة إلى الأساليب التي جدّد فيها بشكل محتشم، مثل توظيفه لغة واضحة شفافة... مع الاحتفاظ بالنظام العروضي الخليلي باعتماد البحر الخفيف، وإدراج جملة من الأساليب التي تنوعت بين الخبرية والإنشائية، والتي صوّرت أكثر ملامح الذات الشاعرة. بناءً على ذلك يمكننا القول: إنّ الشاعر علي محمود طه من الشعراء المبدعين الذين كان لهم الفضل في إعادة الاعتبار للذات الشاعرة، والتخلص من قيود التقليد؛ عبر إدخال تجديدات مهمّة في شكل القصيدة ومضامينها.

***

3.2.1. النص الشعري الثاني:

"ليل وصباح..."، عبد الكريم بن ثابت(1)

ظهر التيار الرومانسي خلال عشرينيات القرن الماضي نتيجة عوامل عديدة، منها: ما هو تاريخي، وما هو اجتماعي، مثل: سيادة الجهل، وانتشار الأمية، وبروز القهر داخل المجتمعات العربية، مع بزوغ الحركات المنادية بالتحرر والاعتناء بالفرد، التي اتصلت بما هو ثقافي بالأساس، مثل: اطلاع الشعراء على التيار الرومانسي في الغرب، وقد ظهر هذا التيار الشعري للرد على تهميش التيار الإحيائي التقليدي للذات الشاعرة واعتنائها بالتقليد رغبة في إعادة ازدهار الشعر العربي. وقد كانت دعوة الحركة الشعرية الرومانسية متمثلة في إعادة الاعتبار للذات، وجعلها مصدر الإلهام الشعري، فجاءت أشعارها ذاتية تتغنى بالأحاسيس الإنسانية والطبيعية، ومتسمة بالجدة، والتشبث بالخيال، والهروب إلى عالم الغاب، والتزام الوحدة العضوية، مع عدم الأخذ ببعض القيود الشكلية للقصيدة التقليدية. وقد شاع هذا التيار في جل البلدان العربية، فامتد إلى المغرب، ليتبنى مبادئه شعراء كثر، أبرزهم: عبد الكريم بن ثابت صاحب هذه القصيدة.

أخذا بما سبقت الإشارة إليه، نطرح التساؤلات الآتية التي نعمل على الإجابة عنها في أثناء التحليل: ما مضمون القصيدة؟ وما أبرز خصائصها الفنية، والأسلوبية، والإيقاعية؟ وإلى أي حد استطاع الشاعر الالتزام فيها بمقومات المدرسة الرومانسية؟

أول ما يسترعي الانتباه، في هذه القصيدة، الشكل الهندسي المخالف للقصائد التقليدية، والمشابه لنظام الموشحات الأندلسية، وعنوانها الذي يجمع بين لحظتين زمنيتين متعارضتين؛ الأولى: "ليل" المشير إلى الظلام والوحدة والمعاناة والسهر، بينما تشير الثانية: "صباح" إلى بزوغ النور والأمل وتجاوز المحن، ويربط بينهما حرف العطف "الواو"، الذي يفيد هنا التجاور والتلازم والتجاوز -كذلك-، وإذا أضفنا -إلى ذلك- بداية القصيدة وبيتها الخامس والعشرين، سيصبح بإمكاننا الافتراض أن الشاعر سيتحدث عن المعاناة التي مرّ بها ليلا قبل أن يأتي الفرج بحلول الصبح.

بعد القراءة المتأنية للنص، يتضح أن الشاعر يعبّر -فعلا- عن معاناته مع السهر والحزن والضجر والأرق والانشغال بسؤال وجودي مفاده جدوى العيش، وذلك في ليل طويل قبل أن يحل الصباح حاملا الأمل والجمال والفرح، ليجد فيه الشاعر جوابا عن سؤاله المقلق حول الوجود، إذ اتضح له أن نيل الخلود هو غاية الحياة، وأن طريقة العيش لتحقيقه، هي إحداث ما ينفع الناس. وقد توزعت هذه المضامين بين مقاطع

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: عبد الكريم بن ثابت، **ديوان الحرية**، جمع وتحقيق: عبد الكريم غلاب، سلسلة "كتاب العلم"، رقم: 1968/5، ص.12-16. (بتصرف).



القصيدة، ففي المقطع الأول: بيّن الشاعر حالة السهر والحزن والضجر الذي يعيشه في واقع الناس، وفي المقطع الثاني: يلتفت إلى أحوال الناس من حوله، فيجد اختلافَ أفعالِهم وأهدافهم، أمّا في المقطع الثالث: فيصف جمال الطبيعة وتجاوبها مع ضوء القمر، متحسرا على أن مصيرها هو الفناء والخراب. وقد ظل الشاعر يطرح السؤال المحير حول الوجود وغايته وطرائق العيش دون جواب، وفي المقطع الرابع الأخير: يصف الشاعر جمال الصباح الذي يحمل معه الدعوة إلى الكفاح، كما يتضمّن الإجابة عن السؤال المحير التي تشير إلى أن الخلود هو المسعى، وأن طريقة تحقيقه يتحدد في إحداث ما ينفع الناس.

وبالوقوف عند المستوى المعجمي، نجد أن الشاعر قد اعتمد لغة عربية سلسة تنقل أحاسيس الشاعر بألفاظ يمكن توزيعها على حقلين دلاليين، الأول: الحقل الدال على الانسان، الذي تدل عليه الكلمات الآتية: (سهرت–دموعي– يصلي–يكد–ينام–الكفاح–عذراء–جاءت بصمت–أقضي السنين–ثواب ... إلخ)، والثاني: الحقل الدال على الطبيعة، الذي تدل عليه الألفاظ الآتية: (نجوم–ماء الجداول– الورود –بدر–المروج–السحاب–ظل الشجر–الماء–الهضاب–جرد البقاع... إلخ). إنّ ما نسجله، بعد هذا الاستقراء الجزئي للكلمات الدالة على كل حقل، هيمنة الحقل الثاني مقارنة بالأول، لأن الشاعر يتحدث عن تجربة إنسانية خاصة بشخصه، كما أنّ العلاقة الرابطة بين الحقلين هي علاقة تكامل، لكون الشاعر استعان بالطبيعة للكشف عن حالته التي عانى فيها السهر والحزن والقلق الوجودي قبل مجيء الصباح، حاملا الأمل والفرج.

وفي أثناء القراءة، طالعتنا مجموعة من الصور الشعرية التجريدية التي استلهمها الشاعر من الخيال الأدبي ليرسم صور الأشياء ويقرب الأحاسيس، وهو ما تشهد عليه الاستعارات العديدة التي بثت في القصيدة، نصطفي منها قوله: (شعاع القمر ينام ويحلم–يحصدهم بالسلاح الغريب–خضر المروج وجرد البقاع تبسّمن للبدر... إلخ)، ففي البيت الأول –مثلا– استعار الشاعر صفة "النوم والحلم" من الإنسان، وأسندها "لشعاع القمر"، فحذف الإنسان المستعار منه، وأبقى على بعض لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية. إضافة –إلى ذلك– فإنّ هناك تشبيهات كثيرة، وردت في قوله: (لجبين مذاب–كطفل على مهد مبتسم–كعذراء بين المروج البطاح–كثغر الورود–كخد الأقاح... إلخ)، ففي القول الأخير، شبّه الشاعر "إطلالة الصباح" بـــ"ثغر الورود وخدّ الأقاح"، موظفا أداة التشبيه "الكاف"، وذلك لاشتراكهما معه في الجمال والإشراق، وهي عبارة تشتمل –أيضا– على مجاز واستعارة أسندت فيها صفات إنسانية لعناصر الطبيعة (الثغر–الخد)، وهذا يعرف بأنسنة الطبيعة، وأدت هذه الصور وظيفة تزيينية، وأخرى تعبيرية، إذ عبّر من خلالها الشاعر عن انفعالاته وانشغالاته بطرائق فنية تضمن التأثير في المتلقي.

وقد دأب الشاعر على الالتزام بالبنية الإيقاعية حتى يضمن لقصيدته مكانة في جنس الشعر، لهذا تمثلت هذه البنية لدى الشاعر في صورة مغايرة لما ورثه الشعراء التقليديون، لأنه اعتمد نظام الموشح الذي عرف



بثورته على النظرية العروضية الخليلية، وذلك بنظم أبيات القصيدة على شكل مقاطع تتخلّلها أبيات بشطرين متناظرين تسمى بـــ: الأغصان، وحافظ فيها الشاعر على الوزن الخليلي المحدد في بحر المتقارب التام، كما سيأتي على بيانه في النموذج الآتي:

سَـهِرْتُ وَكَانَ شُعَاعُ الْقَمَرْ   يَنَامُ وَيَحْلُمُ فَوْقَ الْغُصُونْ

سَـهِرْتُ	وَكَـان	شُـعَاعُ لْ	قَـمَـرْ
/0 //	/0 //	0 /0 //	0 / /
فعول	فعول	فعولن	فعو

يَـنَـامُ	وَيَـحْـلُ	ـمُ فَوْقَ لْ	غُصُون
/0 / /	/ 0 //	0 /0 //	00 / /
فعول	فعول	فعولن	فعول

وبهذا فالموشّــح إذًا، منظوم على وزن بحر المتقارب، وقد تنوعت قافيته: (صــون/00– يبســمو/0//0)، فالأولى: مترادفة، والثانية: متداركة. وتنوع –أيضــــا–حرف الروي المتوزع بين حرف: (النون–الباء– الميم– العين... إلخ). ومن الناحية الإيقاعية الداخلية، نرى حضــــور ظاهرتي التكرار والتوازن الصــــوتي، فالأولى: تظهر من خلال تكرار بعض الأحرف، نذكر منها: (النون–الباء–العين–السين–الحاء... إلخ). وتكرار بعض الكلمات، وهي: (شعاع–القمر–الكفاح–النفس–عميق–السنين... إلخ) ... ونجد الموازنات الصوتية حاضرة – أيضـا– من خلال الكلمات الآتية: (الغصون–الفنون–الجفون–الفتون/ مذاب–مصاب/يبسم– ينعم)، كما يوجد تواز جزئي في قوله: (جمال تخاذل عند الصراع–جمال سيدلف نحو الخراب: اسم + فعل + ظرف + اسم)، وهذا يعمل على تأكيد الأفكار، وإغناء الموسيقى الداخلية لتسهم في إمتاع المتلقي وإقناعه بجدوى الخلود.

ومن الناحية التركيبية والأســلوبية، نلاحظ طغيان الأســـلوب الخبري على القصــــيدة، إذ نجد جملا فعلية كثيرة، منها: (ســهرت–بتّ أشــاهد–تلفت–ســيفنى–يظل–فقالت ... إلخ)، وهي تظهر حركية الشــاعر وعدم اســتقرار حالته في الليل الطويل. ونجد –كذلك– جملا اسـمية تشـير إلى ثبات جمال الطبيعة والصـباح، تدل عليها العبارات المذكورة: (نجوم وبدر– وخضـــــر المروج– وبعد زمان– كعذراء بين المروج– كثغر الورود... إلخ). وتحضــر الجمل الإنشــائية لتنويع أســاليب القصــيدة، وكشــف حيرة الشــاعر، وهي تتمثل في أســلوب الاســتفهام الدال على قلق الشــاعر، من خلال قوله: (هل تعلمين لماذا وكيف أقضــي الســنين؟ وهل تنفع؟)، وأسلوب النداء في قوله: (ناديت يا نفس– نادى المنادي)، وأسلوب الأمر في قوله: (داووا به يأسكم)، وأسلوب النهي عند قوله: (لا تسـأموا). وقارئ القصــيدة يجد تنوعا في الضــمائر، وذلك بحضــور ضــمير المتكلم الدال على الشــاعر في الكلمات الآتية: (ســهرت–بتّ–تلفتّ–ناديت... إلخ)، والضــمير الدال على الغائب المراد به الناس في الجمل الآتية: (يناجي–يصـلي–يظل–يكد... إلخ)، وضـمير المخاطب في قوله: (داووا–لا تسـأموا– هل تعلمين... إلخ)، إنّ غاية هذا التنوع، ضمان تماسك النص، وإثارة انتباه المتلقي.



نســـتنتج، من خلال هذه المحطـات التحليليـة، أنّ الشـــاعر عبـد الكريم بن ثـابـت قـد مثـل الاتجـاه الذاتي/الوجداني خير تمثيل، فقد تحدث عن تجربته الذاتية ومعاناته مع الســـهر والحيرة والضـــجر والقلق الوجودي، مسـتحضـرا معجما بلغة سـلسـة تصـويرية تحضـر فيه الطبيعة والأحاسـيس الإنسـانية، فضـلا عن الصور الشعرية التي تعتمد التجريد والتشخيص للتعبير عن الانفعالات الذاتية، علاوة على خروجه عن النمط التقليدي باعتماد النظام الشـــعري للموشـــح، الذي حافظ فيه على وزن بحر المتقارب، وتنويع أحرف الروي والقافية، والأساليب والضمائر، مما يضفي على القصيدة فسيفساء معنوية ذات طابع خاص معبرة عن تجربة شـعرية نحتت لنفسـها عالما مخصـوصـا. وبهذا يتضـح دور الشـاعر البارز في تجديد الشـعر المغربي شـكلا ومضمونا، عبر إعادة الاعتبار للذات، وتخليص الشعر من بعض القيود الشكلية والمضمونية المرتبطة بالنمط الشعري التقليدي للقصيدة العربية.

***



2. المجزوءة الثانية: الشعر العربي الحديث: تكسير البنية وتجديد الرؤيا

1.2. تكسير البنية

1.1.2. النص النظري:

"بنية القصيدة الحداثية"، إبراهيم خليل(1)

عرف الشـــعر العربي الحديث ثورة على التقليد، أســـهمت فيها ظروف نكبة فلســطين ســـنة (1948م) وانعكاســاتها على نفســية الشــاعر، الأمر الذي دفع مجموعة من الشـــعراء إلى إعادة النظر في الموروث الشعري، وكسر قوالبه التقليدية، ساعدهم في ذلك الاطلاع الواسع على الشعر، والإحاطة بالمداخل الفلسفية الكُبرى، ومطالعة النقد الأدبي الغربي في تربته الأم، مما أثمر ولادة نمط شـــعري جديد، يقوم على وحدة التفعيلة، والسطر الشعري المفتوح، الذي تحكمه الدفقة الشعورية، كما يعتمد وسائل تصويرية جديدة، مثل: الانزياح، والرمز، والأسطورة للتعبير عن إحساس الشاعر بمرارة واقعه ومعاناة أمته. وقد تزعم هذه الثورة ثلة من الشعراء الذين سمي اتجاههم بـ: "تكسير البنية"، ومن هؤلاء الشعراء: نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وأدونيس... إلخ. وقد واكبت ظهور هذا التيار الشعري حركة تنظيرية حاولت التعريف به وبيان خصائصه، تدخل ضمنها الكتابات التنظيرية لكل من: نازك الملائكة، وعز الدين إسماعيل، وإبراهيم خليل صاحب النص الذي بين أيدينا، وقد جاء عنوان القصيدة: "بنية القصيدة الحداثية"، جملة اسمية مكونة من ثلاث كلمات؛ الأولى: تدل على الشكل، والثانية: تحيل على الشـعر عموما، والثالثة: تربط هذا الشـعر بالحداثة، بوصفه تيارا أدبيا شعريا، وفيه إشارة إلى الجانب البنائي/الشكلي للقصيدة المصنَّفة ضمن التيار الحداثي الذي أطلق عليه اسم: "تكسير البنية"، مما يجعلنا نفترض أن قضية النص ستتمحور حول الجوانب الشكلية المميزة للقصيدة الشعرية الحداثية، وللتحقق من ذلك نطرح الأسئلة الآتية:

ما القضية المركزية للنص؟ وما عناصرها الفرعية؟ وما الخصائص المنهجية والحجاجية واللغوية الموظفة في توضيح هذه الأفكار؟ وإلى أي حد استطاع إبراهيم خليل التعريف بالتجربة الحداثية في الشعر العربي؟

بعد القراءة المتأنية للنص، يتضح أن الناقد يطرح –فعلا– قضية أوجه الحداثة في الشعر العربي الحديث، ويستعرض مجمل خصوصيات القصيدة الجديدة، التي تجعلها متميزة عن الشعر التقليدي، وجاءت القضية موزعة على عناصر جزئية، إذ كشف الناقد في البداية أهمية الشكل في القصيدة الحداثية التي تخلت عن الطابع الخطابي المميز للشعر القديم، واستبدلته بالطابع القصصي، وانتقل بعد ذلك إلى الحديث عن الجانب العروضي والموسيقي المميَّز في هذه القصيدة التي أصبحت معتمدة على نظام السطر المفتوح، ووحدة

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: إبراهيم خليل، **مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث**، دار المسيرة، عمان، ط.1، 2003، ص.317-348.



التفعيلة، والتنويع في القافية والروي تبعا للدفقة الشعورية المعبر عنها، ثم تناول بعد ذلك عنصر اللغة التي اقتربت من لغة الحديث اليومي، وتجاوزت الجزالة والصلابة المألوفة في المعجم الشعري القديم، وكشف فيما بعد عن اعتماد القصيدة الحداثية الانزياح بمستوييه التركيبي والأسلوبي، قبل أن يختم بالوحدة الموضوعية التي عوضت وحدة البيت وتعدد الأغراض. والملاحظ أن هذه العناصر تجمع بينها علاقة تكامل وانسجام، لأنها تشير إلى مظاهر التجديد في القصيدة العربية الحداثية.

لقد انطلق الكاتب في تناوله للموضوع من جهاز مفهومي يأخذ مصطلحاته من مجالات معرفية متنوعة، نجد في مقدمتها ما ينتمي إلى مجال النقد والأدب، مثل: (الشعر–الدارسين–المحدثين– القصيدة–البيت–القوافي–التفعيلة–الجملة–الوحدة العضوية–الانزياح... إلخ)، وما ينتمي إلى المجال النفسي، مثل: (الوحدة النفسية–الوجدانية–الدفقة الشعورية... إلخ)، إلى جانب ما يخصّ المجال الاجتماعي والتاريخي، مثل: (تعاقب العصور–المدينة–الزمن–القدماء–الجو–المناخ... إلخ). ومن خلال اجتماع هذه المجالات داخل النص، يتضح أن الناقد ينطلق من خلفية نقدية أدبية نفسية واجتماعية وتاريخية عبر استحضاره لجانبين اثنين، الأول: نفسي، والثاني: اجتماعي، في تناوله لتطور الشعر، وثورته على التقليد، وقد مكّنه ذلك من الإحاطة بالجوانب المهمة لهذه الظاهرة.

أمّا من ناحية عرض الأفكار وبناء النص، فإننا نتوصل أن الناقد اعتمد المنهج الاستنباطي في عرض أفكاره، إذ انطلق من مقدمة عامة، أكّد فيها أهمية الشكل في التحديث، الذي شمل القصيدة العربية، ثم فصّل في أجزاء القصيدة، وما لحقها من تغيير وتجديد في الجانب الإيقاعي، واللغوي، والتصويري، إضافة إلى الوحدة العضوية، ليختم بالإشارة إلى صعوبة الإحاطة الشاملة بهذا الموضوع .

وقد عزّز الناقد طرحه عن طريق توظيف مجموعة من الأساليب الحجاجية التفسيرية، التي شكلت البناء الاستدلالي للنص، يأتي في مقدمتها أسلوب الوصف، الذي شمل كل العناصر المكونة للقصيدة الحداثية، وبيّن من خلاله التغيير الحاصل عند الانتقال من القصيدة التقليدية إلى القصيدة الحداثية، ثم أسلوب التمثيل البادي في تقديم أمثلة ونماذج للشعر الحر، بذكر قصيدة الكوليرا، زيادة على أسلوب الاستشهاد، الذي استحضر من خلاله آراء المحدثين في الوحدة العضوية للقصيدة الحداثية.

وقد بسط الناقد ذلك بلغة سهلة من خلال أسلوب تقريري مباشر موظفا الجمل الخبرية، قصد إبلاغ خصائص الشعر إلى القارئ، والتأكيد على صحتها وسلامتها عبر مجموعة من الأساليب، مثل: تكرار بعض الكلمات، وهي: (الشعر–القوافي–الوحدة–التفعيلة–البيت... إلخ). وأسلوب التوكيد الوراد في العبارات الآتية: (فإن حداثة القصيدة– فنلاحظ–إنه هو... إلخ). وأسلوب النفي الذي يباشرنا في قوله: (لا يستطيع كتابة– لا يتوقف فهمه... إلخ). وأسلوب الاستدراك الوارد في قوله: "ولكنه أكمل المحذوف... إلخ". وأسلوب الاستثناء



المتمثل في قوله: "إلا أن الشيء الذي يستحق منا... إلخ". وقد تحقق اتساق النص وتماسك أجزائه بفضل تنوع الروابط الموظفة للربط بين عناصره وفقراته، نذكر منها على سبيل التمثيل: (الواو –الفاء –لعل –فإذا –ثم –أي –بل –على أن –إلا أن –لذا... إلخ).

نخلص، في النهاية، إلى أن الناقد إبراهيم خليل، قد تناول قضية الحداثة الشعرية، مركزا على عناصرها الشكلية، التي خرجت فيها القصيدة عن النموذج التقليدي، مثل: هندستها، وإيقاعها وتنظيم قوافيها، ورويها. وعرض أفكاره بناءً على المنهج الاستنباطي، كما عمل على تعزيزها بمجموعة من الأساليب الحجاجية واللغوية إقناعا للمتلقي، مثل: التمثيل، والوصف، والتوكيد، والتكرار.. إلخ. وقد أسهم في إثبات ذلك من خلال الأسلوب التقريري. ومدقق النظر، يجد أنّ الناقد منطلقٌ من مرجعية نقدية نفسية واجتماعية في تناول قضية الحداثة لمدارسة موضوع الشعر الحداثي. وتأسيسا على ما سلف ذكره، نؤكد أن الناقد قد توفّق في تقديم تصور نظري واضح ومقنع حول اتجاه تكسير البنية، ووجاهة الأسباب، والحيثيات الداعية إلى التجديد، فضلا عن دعم ما حقّقته هذه المدرسة للشعر والشاعر من حرّية تخلّصه من قيود التقليد.

***



2.1.2. النص الشعري الأول:

"تموز جيكور"، بدر شاكر السياب[1]

عاش العالم العربي بعد الحرب العالميتين الأولى والثانية، وبعد ضياع فلسطين تحديدا، مدّا ثوريا على الماضي والتقاليد، وكل ما يرتبط بهما من مسلّمات وأشكال تعبيرية أثبتت قصورها في الكشف عن جحيم الواقع والآثار النفسية لتلك الأحداث على الشاعر، وساعده في ذلك اطلاعه الواسع على الشعر والنقد والمسرح في الغرب. وهو ما نتج عنه تحطيم البناء التقليدي للقصيدة العربية، وبنى مكانه نظاما شعريا جديدا أساسه السطر الشعري المفتوح، القائم على وحدة التفعيلة، زيادة على توظيف أساليب تصويرية جديدة، مثل: الانزياح، والرمز، والأسطورة، كما ارتبطت مضامين هذا الشعر بالواقع العربي الذي يسوده الظلم والتخلف والاستعمار. قاد هذه الثورة شعراء متعددون، أمثال: نازك الملائكة، وصلاح عبد الصبور، وبدر شاكر السياب الشاعر العراقي، صاحب قصيدة: "تموز وجيكور"، التي يشير عنوانها إلى شهر الحصاد، وهو -في الوقت نفسه- اسم إله الخصب والحياة في الأساطير اليونانية، وأسند إلى "جيكور" قرية الشاعر التي تحيل على الواقع العربي عموما. وبناءً على تلك المشيرات المذكورة آنفا، نفترض أن السياب سيتحدث عن الواقع المزري، ورغبته في إعادة الحياة والخصب إليه.

تأسيسا على ما سلف نطرح الأسئلة الآتية: ما الموضوع الفعلي للقصيدة؟ وما أفكارها الأساسية؟ وما الوسائل الفنية والأسلوبية والإيقاعية الموظفة فيها؟ وإلى أي حد استطاع السياب تمثيل تجربة تكسير البنية في الشعر العربي الحديث؟

من خلال قراءتنا المتأنية للقصيدة، نصل إلى أن السياب يعبر عن معاناته في مواجهة الموت والخراب على مستويي الذات، والواقع العربيين، إذ نجده يتحدث عن موت الذات التي تصارع المرض، وموت الواقع الذي تمثله قرية جيكور، كما عبر عن رغبته في تحقيق البعث، ولو على جغرافية جيكور، لكن هذا البعث بدا مستحيلا، لأنه مرتبط بالذات أساسا.

وقد جاء النص موزعا إلى ثلاثة مقاطع، يضم كل منها فكرة جزئية، إذ حمل أولها: معاناة الشاعر مع المرض، وتمنيه الانبعاث والتجدد، أما المقطع الثاني: فينقل أمل الشاعر في ولادة قريته جيكور، بالرغم من الموت المتحقّق على مستوى الذات، وفي المقطع الأخير يشكّ الشاعر في إمكانية ولادة جيكور، دون انبعاث ذاته، ودون القضاء على معالم التخلف والقهر في الواقع، ويخلص إلى جعل ذلك مستحيلا، نظرا لسيطرة خنزير الاستعمار والموت على الذات والواقع العربي معا.

(1) بدر شاكر السياب، **ديوان بدر شاكر سياب، أنشودة المطر**، دار العودة، بيروت، 1989، 1/410-413.



وقد سخّر الشاعر عددا من الوسائل الفنية للتعبير عن تلك المضامين، نجد في مقدمتها المعجم الشعري الجامع بين ما هو تراثي، وما هو حديث من لغة التخاطب، ويمكن توزيع ألفاظه على حقلين دلاليين، هما: الأول: الحقل الدال على الموت والمعاناة واليأس، ومن الكلمات والعبارات الدالة عليه: (ناب الخنزير– الغيمة رمل– لظاه– برعمة القتل– الخنزير– الليل... إلخ)، والثاني: الحقل الدال على الحياة والأمل والتفاؤل، ومن الألفاظ الدالة عليه: (ستولد جيكور– سيفيض– القمح– النور– سيورق–سيضحك– الصبح... إلخ)، وتعكس هيمنة الحقل الأول على الثاني سيطرة الموت والتشاؤم على الذات الشاعرة بخصوص انبعاثها، مع إمكانية تجدّد الواقع العربي.

ونجد –كذلك– من ضمن الأساليب الفنية الموظفة، وسائل التصوير الفني التي جددها الشاعر، وخرج عن تلك الوسائل التقليدية الموروثة، وذلك باعتماده الانزياح الذي يجسد الخروج عن المألوف، مثل قوله: (كالبرق الخلّب ينساب–النخل يوسوس أسراري–يموت بعينيّ الألق–كأن على فمها ظلمة... إلخ)، إضافة إلى توظيف الرموز التي تحمل دلالات عميقة وكثيفة بخصوص الموت والبعث، مثل: (الخنزير) رمز الاستعمار والمرض والموت. و(جيكور) رمز الواقع العربي المستلب والميت... و(عشتار) رمز البعث والتجدّد، كما أنه لجأ إلى استخدام أسطورتي: "تموز" و"عشتار" اللتان تجسّدان معاني البعث والتجدّد، فقد وظفهما بوصفهما قناعا، فلبس زيّ "تموز" ليعبر عن موت ذاته التي تصارع المرض، وواقعه العربي الميت بسبب الظلم والجهل والاستعمار، نادى "عشتار" لعلّها تنقدهما فتدخّلت لكنّ قبلتها تحوّلت إلى برعمة للقتل، وفشلت محاولة البعث، نظرا لسيطرة الموت والعدم على الواقع العربي، وعلى الذات –أيضا–، وعملت هذه الأساليب الجديدة على إغناء القصيدة، وتوسع مدلولاتها، وجعلها أكثر رمزية وتأثيرا في وجدان ولا شعور المتلقي.

ونرى في الجانب الإيقاعي، أن القصيدة خرجت في هندستها عن نظام الشطرين المتناظرين، واعتمد فيها نظام السطر الشعري الواحد، الذي تحكمه وحدة التفعيلة (فاعلن)، وهي تفعيلة بحر المتدارك، التي يوزعها الشاعر بشكل متفاوت بين الأسطر، مراعيا –في ذلك– دفقته الشعورية، كما عمد إلى تنويع القافية والروي، منها: (الميم–القاف–النون–الدال)، ونوّع –أيضا– نسق التفعيلة، بفضل الزحافات والعلل كما في الشطر الأول:

نَـــابُ الْـــخِـــنْـــزِيـــرِ يَشُـــــقُّ يَـــدِي

نَـــابُ نْـ	خِـــنْـــزِيـ	ـــرِ يَشُقْ	ـــقُ يَدِي
/ 0/ 0	0/ 0/	/ / / 0	/ / 0/
فـــاعـــلن	فـــاعـــلن	فـــعـــلـــن	فعلن



وتغتني الموسيقى الداخلية للقصيدة، باستثمار ظاهرتي التكرار والتوازي؛ فالأولى: حاضرة في الأحرف الآتية: (الراء–القاف–التاء–الواو–الميم... إلخ)، والكلمات –كذلك–، مثل: (البرق–النور... إلخ)، والثانية: حاضرة بشكل جزئي تردّدت فيها الخطاطة الصرفية التركيبية نفسها: (السين + فعل + اسم/حرف امتناع لامتناع + فعل وفاعل)، داخل متتاليات لغوية، هي: (ستولد جيكور–سيورق(النور)–سيفيض البيدر..–لو أنهض–لو أسقى...)، تسهم هذه الظواهر الإيقاعية جميعها في إغناء القصيدة، لتطرب أُذن المتلقي، وتستميله، كي يدرك أزمة الوقع العربي من خلال الجرس الموسيقي.

وفي أثناء الأشواط التحليلية، نتوصل أنّ السياب قد مزج في قصيدته بين الخبر والإنشاء، إذ يحضر الخبر لإظهار حال الشاعر وواقعه المتأزم، بقوله: (باب الخنزير يشق يدي–دمي يتدفق–ترف حيالي أعشاب... إلخ)، كما تظهر بعض الآمال في تحقيق بعث الواقع في قوله: (ستولد جيكور–سيورق–سيضحك–للصبح–سيفيض البيدر بالقمح... إلخ)، ليهيمن الأسلوب الإنشائي في المقطع الأخير بيانا لاستحالة تحقيق البعث والتجدد واقعا، نظرا لارتباط ذلك بالذات وبالموت المسيطر على الأرض. مع توظيف أساليب مثل النداء، في قوله: (يا جيكور.. إلخ)، والاستفهام، في قوله: (أتولد جيكور؟ ... إلخ). والتمني الذي جاء بحرف امتناع الامتناع في قوله: (لو أنهض–لو أحيا... إلخ). وقد وردت هذه الأساليب لتوضّح الرغبة الشديدة في تحقيق التجدّد الذي يظهر مستحيلا. كما تنوعت الضمائر داخل القصيدة لتثير انتباه المتلقي، إذ نجد ضمير المتكلم الدال على الشاعر في عبارات من قبيل: (يدي–موتي–ناري– قلبي... إلخ)، وضمائر تدل على الغائب توحي إلى "عشتار" تارة، وإلى "جيكور" تارة أخرى، مثل: (تتماوج–تقبل–تنثال–ستولد ... إلخ)، وبهذا فإن الشاعر جمع بين هموم الذات، وقضايا الواقع، الأمر الذي يجعل قصيدته مجسدة للتيار الحداثي الذي يكتوي فيه الشاعر بجمر واقعه المتردّي.

مجمل القول، فإن بدر شاكر السياب، كان موفقا في تجسيد كل مقومات التيار الحداثي في الشعر العربي، لأنّه تناول موضوعا مزج فيه بين هموم الذات، وهموم الواقع، معبرا عن تجربة موت الذات وموت الحضارة العربية، وعن الرغبة في بعث الحياة فيهما، واستعمل لأجل ذلك أساليب شعرية جديدة تنفصل عن الموروث الشعري العربي، ومنها اللغة البسيطة التي تحمل فيها المفردات دلالات جديدة ترتبط بتجربة الشاعر، ثم الوسائل التصويرية المستحدثة، مثل: الرمز والأسطورة (تموز وعشتار)، فضلا عن البناء الشعري الجديد القائم على السطر الشعري، ووحدة التفعيلة، وتنويع الروي. هذا ما يثبت كون السياب من الرواد الأوائل لهذه التجربة الشعرية التي تنطبق عليها –حقا– تسمية: "تكسير البنية".

***



3.1.2. النص الشعري الثاني:

"مقابلة خاصّة مع ابن نوح"، أمل دنقل[1]

أسهمت الظروف التاريخية والاجتماعية التي عاشها العرب بعد نكبة فلسطين في تطوير الشعر العربي، وإعادة النظر في أشكاله وطرائقه التعبيرية الموروثة. فقد ظهر عدد من الشعراء خلال هذه المرحلة؛ آمنوا بضرورة التجديد مسايرة لمتطلبات العصر، فحطّموا النظام التقليدي للقصيدة العربية، وشيّدوا نظاما شعريا جديدا يقوم على أساس السطر الشعري المفتوح المبني على وحدة التفعيلة، وتنويع القافية والروي، كما اعتمدوا أدوات تصويرية جديدة تأثروا فيها بالتيارات الشعرية الواقعية والرمزية التي ظهرت في البيئة الغربية، مثل: اعتماد الانزياح، وتوظيف الرمز، والقصص التراثي. واهتموا في أشعارهم بقضايا الواقع العربي المنكوب، وكان في طليعة هؤلاء: نازك الملائكة، وسميح القاسم، وصلاح عبد الصبور، إضافة إلى الشاعر المصري أمل دنقل، صاحب هذه القصيدة التي تحمل عنوان: "مقابلة خاصة مع ابن نوح".

إن هذا العنوان يشير إلى القصة الدينية المعروفة المرتبطة بنبي الله نوح عليه الصلاة والسلام، ويحيل على حوار حصريّ مع ابنه في خضم الطوفان الذي تشير إليه البداية، ولعله طوفان مرتبط بالوطن، كما تبين نهاية القصيدة، وبهذا نفترض أن الشاعر سيتحدث عن حوار مع ابن نوح، في سياق الطوفان الذي أصاب الوطن والواقع العربي، بحثا عن سبل إنقاذه.

بناء على ذلك نطرح الأسئلة الآتية: ما مضمون القصيدة؟ وما أفكارها الجزئية؟ ثم ما أبرز مميزاتها الفنية والأسلوبية والإيقاعية؟ وإلى أي حد استطاع أمل دنقل تمثيل تجربة تكسير البنية؟

يتبين من خلال القراءة المتأنية للنص، أن الشاعر يتحدث عن الطوفان الذي حلّ بالمدينة وخرّبها، وفرار الحكام وحاشيتهم نحو السفينة للنجاة بأنفسهم وبعض متاعهم، في الوقت الذي كان فيه الشاعر وشباب المدينة يصارعون الموج، محاولين إنقاذ الوطن، وقد رفض الشاعر ركوب السفينة وتشبث بالشعب، بعد أن تلقى دعوة من ربانها للنجاة من الموت المتحقق في الوطن. وفي النهاية وجد نفسه وقلبه فوق بقايا المدينة، لأنه رفض الفرار حبا للوطن.

نثر الشاعر هذا المضمون على مقاطع ثلاثة للنص، إذ بدأ بمجيء الطوفان ورصد ما خلّفه من هلع وخوف في صفوف المواطنين، وتخريب البنايات، ثم نقل حالة الجبناء الذين فرّوا نحو السفينة خوفا من الغرق، وبعدها أوضح الشاعر تصديه –إلى جانب شباب المدينة– للطوفان، وجهوده للسيطرة على الموج

---

(1)اقتطف النص المحلل من كتاب: أمل دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة، (أوراق الغرفة 8)**، دار العودة، بيروت، ومكتبة مدبولي، القاهرة، ط.2، 1985، ص.393-396.



وإنقاذ الوطن، وسجّل ما دار بينه وبين ربان السفينة الذي عرض عليه الركوب للنجاة من الموت، وقابل هاته الدعوة بالرفض، مؤكّدا التعلق بالشعب/الجبل الذي لا يموت، وانتهى بأن وَجَد قلبه مرتاحا فوق بقايا المدينة، لأنه اختار الإخلاص للوطن، ورفض الفرار والخيانة.

وللتعبير عن تلك المضامين، استعمل الشاعر معجما شعريا مألوفا وقريبا من لغة الحديث اليومي، لكنه غني بالإيحاءات، تتوزع مفرداته على حقلين دلاليين، أولهما: الحقل الدال على الخوف والخيانة، ومن ألفاظه وعباراته: (تفر العصافير-الجبناء يفرون-الحكماء... يفرون-المغنون-حاملو السيف-عشيق الأميرة... إلخ)، والثاني: الحقل الدال على الصبر والوفاء، ومن كلماته وتعابيره: (يلجمون جواد المياه-ينقلون المياه-يستبقون الزمن-ينقدون الوطن-نتحدى الدمار-المجد-وقفنا-نأبى الفرار-نأبى النزوح-أحب الوطن... إلخ). وقد هيمن الحقل الثاني على القصيدة، لأن الشاعر يسعى إلى إظهار دوره البطولي، إلى جانب الشباب، بغية إنقاذ الوطن، خلاف ما قام به الجبناء الذين فضلوا مصلحتهم الشخصية على مصلحة الوطن، وتأسيسا على ذلك فالعلاقة بين الحقلين تُظهر تعارضا بين مبادئ الشاعر، ومبادئ الجبناء تجاه الوطن المنكوب.

استثمر أمل دنقل جملة من الوسائل التصويرية الجديدة، لنقل معاناته مع الدمار الذي أصاب وطنه بشكل رمزي، ومن هذه الوسائل، نجد الانزياح المُمثل في قوله: (يلجمون جواد المياه-يستبقون الزمن-كان قلبي الذي نسجته الجروح-لعنته الشروح... إلخ)، وهي كلها تعبيرات خرجت عن المألوف، لتصور هول الطوفان والموقف البطولي في تحدي الشاعر، ومما يثير الانتباه، توظيف الشاعر للقصة الدينية المتعلقة بـ"ابن نوح"، توظيفا جديدا يرتبط بالواقع العربي الذي أصابه طوفان الاستعمار والجهل والاستغلال والخيانة، إذ تقمص الشاعر دور ابن نوح، الذي قال: "لا لركوب السفينة"، كي يظهر حبه للوطن، وتضحيته من أجل إنقاذه، وقد حول هذه الشخصية من رمز العقوق والكفر والعصيان إلى رمز الشجاعة والتضحية والفداء، ومن الرموز الموظفة في القصيدة -أيضا-، نجد "الطوفان"، الذي يرمز إلى الدمار والخراب، والذي أحدثه الاستعمار والجهل والفقر في بنية المجتمع العربي، وترمز شخصيات: (الجبناء-سائس خيل الأميرة-قاضي القضاة... إلخ) إلى حال الواقع العربي، الذي بيّنه أكثر عند الحديث عن أولئك الفارين من جحيم الواقع، والخيانة والاستغلال والاستبداد. تخاطب كل تلك الشواهد المذكورة وجدان القارئ العربي ولا شعوره، ليدرك حجم المسؤولية التي تحمّلها الشاعر حبًّا لوطنه، ويسجّل موقفه البطولي المرتبط بالإخلاص له، واختيار المعاناة والموت داخله.

لهذا بنى الشاعر قصيدته على نمط مخالف للنظام التقليدي، لكونه اعتمد نظام السطر الشعري القائم على وحدة التفعيلة (فاعلن) المنتمية إلى بحر المتدارك، ويعمل على تنويعها، وكسر رتابتها باللجوء إلى الزحافات والعلل (فاعلات). فضلا عن استفادته من ظاهرة (التدوير) (فا/علن)، وعمل على تنويع القافية والروي بين



الأحرف الآتية: (القاف–الراء–الحاء–النون–الباء... إلخ)، وفيما يتعلق بالموسيقى الداخلية للقصيدة، فقد اعتنى بها الشاعر عناية كبيرة باعتماد التكرار في الحروف الآتية: (الميم–الشين–الياء–العين–الباء–الدال–اللام... إلخ)، وتكرار بعض الكلمات، مثل: (سفينة–طوفان–العصافير–الماء... إلخ). وتكرار العبارات والجمل، مثل: (جاء طوفان نوح–يفرون–نأبى–كان قلبي–كلهم ينقذون–يطفو... إلخ). إضافة إلى التوازي والموازنات الصوتية في قوله: (كان قلبي الذي نسجته الجروح–كان قلبي الذي لعنته الشروح–الصبوح–الجموح–الجروح–الشروح... إلخ). هذا ما أسهم –فعلا– في إغناء موسيقى القصيدة داخليا، وجعلها أكثر تأثيرا في القارئ.

ومن الوسائل الأخرى التي استعان بها الشاعر لكشف الدمار والخراب في واقعه العربي، الأساليب الخبرية والإنشائية، إذ هيمنت الأولى على النص، لتنقل الواقع الكارثي للطوفان من خلال جملها المتنوعة بين الفعلية والاسمية، ومن الشواهد المبيّنة لذلك قوله: (جاء طوفان نوح –المدينة تغرق–يطفو الإوز على الماء–الصبايا يلوحن–يفرون... إلخ). كما تبيّن سعي الشاعر، وشباب المدينة في إنقاذ وطنهم من هذا الدمار، من خلال قوله: (كان شباب المدينة يلجمون جواد المياه–ينقلون المياه–يبنون سدود الحجارة–نأبى الفرار... إلخ). أمّا الثانية فقليلة الحضور، وتكاد تقتصر على أسلوب الأمر، الذي صدر عن ربان السفينة مخاطبا الشاعر، الذي يتقمص دور "ابن نوح"، في قوله: (أنج من بلد لم تعد فيه روح...)، كما نجد كثرة استعمال علامة التعجب في نهاية الأسطر الشعرية، ليكشف استغرابه من بعض الأمور، مثل: واقع الطوفان المهول، وموقف الانتهازيين الذين يأكلون خيرات الوطن ويتخلون عنه في المحن... وقد جاءت الضمائر –بدورها– متنوعة لجذب انتباه القارئ، وهي موزعة على ضمير الغائب الدال على الواقع والانتهازيين، وكذا قلب الشاعر من خلال النماذج الآتية: (جاء طوفان نوح–المدينة تغرف–ابتهجت–يفرون–كان قلبي–يرقد... إلخ)، وضمير المتكلم الدال على الشاعر وشباب المدينة، في قوله: (كنت–لنا المجد–نحن الذين–نتحدى الدمار–نأوي–نأبى... إلخ).

وصفوة القول: إن شاعرنا أمل دنقل قد كان موفقا في تمثيل مقومات التيار الحداثي في الشعر العربي، تبيّن هذا من خلال تناوله موضوع الدمار والخراب، الذي يعم الواقع العربي، مع إعلان موقفه الرافض لأعمال الانتهازيين الذين فروا تاركين الوطن للغرق، والمساند للشعب والبسطاء الجادين في حب الوطن والساعين إلى إنقاذه من الطوفان، ويتبين ذلك –أيضا– من خلال الوسائل الشعرية الجديدة التي استعان بها لتبليغ تلك الرسالة، وذلك الموقف، إذ اعتمد لغة متداولة تأخذ مفرداتها معانيَ ودلالات جديدة، في سياقها الشعري، وصورا شعرية جديدة أساسها اعتماد الانزياح في التعبير، وتوظيف الرمز والقصة الدينية/طوفان نوح، إضافة إلى اعتماد البناء الشعري الجديد المؤسس على نظام الأسطر المتفاوتة، التي سادت فيها وحدة موسيقية تعود

لبحر المتدارك (فاعلن)، مع تنويع القافية والروي ومزج الأساليب الخبرية والإنشائية، وتنويع الضمائر، هذا ما يظهر المكانة المتميّزة لأمل دنقل في تجديد الشعر العربي وجعله ينشغل بقضايا الأمة وواقعها المتميز بتوالي النكبات، الأمر الذي جعل منجز الشاعر -حقا- ممثلا اتجاه تكسير البنية في المسار الشعري العربي.

***



2.2. تجديد الرؤيا

1.2.2. النص النظري:

"حداثة النص... حداثة الرؤيا"، علي جعفر العلاق[1]

لم يتوقف التطور الذي لحق الشعر العربي الحديث عند حدود تحطيم البناء القديم وتوظيف أساليب جديدة، بل امتد ليشمل الموضوعات المتناولة، وتجاوزها إلى تغيير نظرة الشاعر بشأن الواقع والشعر وقضاياهما، إذ تم التركيز في المرحلة الموسومة بـ: "تجديد الرؤيا" على تجديد الشاعر وعيه وثقافته ونظرته إلى الحياة والفن، كما تجددت وظائف الشعر لتصبح كشفا للحقيقة والأمور الباطنية، بل أصبحت رؤيا تكشف المجهول والغيب، وتستشرف المستقبل والمجهول، وتطرح أسئلة حارقة ومحرجة ومؤرقة، هنا تصبح لكل شاعر رؤيا خاصة، تتضح في مجمل قصائده، وترتبط بالرموز والأساطير الشخصية، التي يوظفها في أشعاره. ومن أبرز شعراء الرؤيا في الشعر العربي الحديث: (عبد الوهاب البياتي، وأدونيس، ومحمود درويش...)، وقد حاولت مجموعة من الكتابات النقدية والنظرية مواكبة هذه التطورات عبر التعريف بهذا الشعر وإبراز مقوماته ومدى حداثته، ومن ضمنها كتابات علي جعفر العلاق، الكاتب العراقي، صاحب النص الذي بين أيدينا المعنون بـ: "حداثة النص... حداثة الرؤيا".

يوحي الشكل الهندسي للنص، بأننا أمام نص نثري نظري، ويزكي ذلك عنوانه: «حداثة النص...حداثة الرؤيا»، الذي جاء جملة اسمية تحيل على ارتباط حداثة النص الشعري بحداثة الرؤيا، وهذه العبارة الثانية، ترتبط بنظرة الشاعر للواقع والحياة وقضايا الفن والمجتمع، وبهذا نفترض أن الناقد العلاق، سيتحدث عن الرؤيا في الشعر الحديث، ومدى ارتباطها بالحداثة.

وللتحقق من الافتراض المذكور ننطلق في تحليلنا من الأسئلة الآتية: ما القضية الفعلية للنص؟ وما عناصرها الجزئية؟ وما أبرز الوسائل المنهجية والحجاجية واللغوية التي اعتمدها الناقد لتوضيح أفكاره؟ وإلى أي حد استطاع الناقد التعريف بالرؤيا وعلاقتها بالحداثة في الشعر العربي؟

بعد سبر أغوار النص قراءة، يتضح أن الدارس يطرح قضية أدبية تتعلق بتجديد الرؤيا في الشعر العربي الحديث، وعدّها من أهم ما أنجز في تحديث الشعر العربي، كما يسعى الشاعر -من خلالها- إلى تجديد موقفه من الوجود، ثم ينتقل الناقد إلى توضيح شروط نظمها وأساليب التعبير عنها عند شعراء الحداثة، وقد استهل حديثه عن القضية بكشف أهمية الرؤيا في الحداثة الشعرية. لينتقل إلى تعريف الرؤيا التي عدّها تجديدا للشعر، وكشفا للحقيقة، ثم قلقا دائما، ونظرًا إلى الواقع من مختلف زواياه لأجل اكتشاف حقيقته

---

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: علي جعفر العلاق، **في حداثة النص الشعري**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط.1، 1990، ص.11-26.



وجوهره. وتحدث -بعد ذلك- عن شروط نضج الرؤيا الشعرية وعمقها، واعتبر أنها تنضج بفضل معاناة المعرفة وعذاب الواقع، وتصبح أعمق حين يلتقي فيها الذاتي والجماعي، كما أشار إلى أنها لا تظهر إلا باستقراء الأعمال الكاملة للشاعر، وأنها تستند إلى القضية والهم اللذين يتبناهما الشاعر، ويختم -في النهاية- بارتباط الرؤيا بالرموز التي يختارها الشاعر، لتكون رموزا شخصية تشكل نافذة لاكتشاف رؤياه الشعرية، وهذا واضح في تجربة كل من بدر شاكر السياب، وأدونيس وعبد الوهاب البياتي. وترتبط هذه الأفكار فيما بينها بعلاقة تكامل لأنها تمثل كلها جزئيات تتعلق بموضوع الرؤيا.

واعتمد الكاتب، في تناوله لهذا الموضوع، جهازا مفهوميا يمتح من مجالات معرفية متنوعة، أبرزها المجال الأدبي والنقدي، من خلال الألفاظ الآتية: (الشاعر-القصيدة-الحداثة-البيت-الرموز-القافية- قضية- السياب-أدونيس... إلخ)، والمجال النفسي عبر الكلمات الآتية: (المعاناة-العذاب-القلق-الرؤيا-العاطفية- الإحساس-الأنين- الفرح... إلخ)، ثم المجال الاجتماعي بتوظيف الكلمات الآتية: (البشر-الواقع-العالم- الجماعة-الإنسانية-الشعب... إلخ). وبهذا فإن الناقد، ينطلق من مرجعية نقدية اجتماعية، ونفسية في تناوله لموضوع الرؤيا في الشعر الحديث.

ومن جهة بناء النص، نجد الناقد تبنى المنهج الاستنباطي في عرض أفكاره، إذ انطلق من مقدمة عامة حول أهمية الرؤيا ومحوريتها في الحداثة الشعرية، ثم انتقل إلى الحديث عن التفاصيل المرتبطة بتعريف الرؤيا، وشروط نضجها، وخصائصها، وتجليات حضورها لدى الشعراء. وهذا ما أعانه على تنظيم الأفكار لتسهيل فهمها عند القارئ.

ويتعزز طرح الكاتب لقضايا الرؤيا باستعمال مجموعة من الأساليب الحجاجية التي يتغيا من خلالها التوضيح والإقناع، ومن بينها، أسلوب التعريف الذي بدا من خلاله تعريف مفهوم الرؤيا، في قوله: (وتشكل الرؤيا الشعرية... مسعى يستهدفه الشاعر لا القصيدة... إلخ). وأسلوب الشرح والتوضيح بقوله: (بمعنى آخر لا تنضج إلا حين يصبح صوته... صوتا إنسانيا... إلخ). وأسلوب الاستشهاد عبر استحضار قولة لرائد الحداثة الشعرية أدونيس في سياق الحديث عن المُواءمة الشاعر، وأسلوب التمثيل باستحضاره لنماذج من الرموز والشعراء الموظفين لها، مثل: (وفيقة وبويب لدى السياب، وعائشة لدى البياتي... إلخ).

لقد توسل الناقد في التعبير عن تلك الأفكار بأسلوب تقريري مباشر، تتميز لغته بالبساطة والسهولة الغنية بالجمل الخبرية والأساليب التي تؤكد أفكاره، وتحاول إقناع القارئ بها، مثل: التكرار الذي تحقق في الألفاظ الآتية: (الحداثة-الشاعر-الرؤيا القصيد-الرموز-الشعر... إلخ)، والتوكيد المتمثل في الشواهد الآتية: (إن الرؤيا الشعرية- إن أهم ما أنجز... إلخ)، والنفي البارز في العبارات الآتية: (لا تسير-لا يمكن-لا تنضج-لا ترى من منظور ثابت...)، والاستفهام البيّن في القول الآتي: (ثم لماذا لا يحول ما في شعر صلاح عبد



الصـــبور من نثرية وتفكك دون قراءته أو التمعن فيه؟). ومتأمل النص في كليّته يجد أن الاتســاق والتماسـك النصــي قد تحقق بين الفقرات بفضـل الروابط اللغوية والمنطقية المعتمدة للجمع بين الأفكار والفقرات، وهو ما نرصده في الآتي: (ثم–أي–كما–بل–بذلك–لذلك–من جهة–من جهة ثانية... إلخ).

وفي الختام، يتأكد أن الفرضـــية التي انطلقنا منها، كانت صـــحيحة، وأن علي جعفر العلاق قد توفق في التعريف بشعر الرؤيا، إذ اعتبر أن أهم جانب عرفه التجديد في الشعر الحديث هو الرؤيا التي ترتبط بالشاعر ونظرته للحياة وقضـــــايا الأمة. ودافع عن ذلك بتوظيف مجموعة من الآليات المنهجية والحجاجية واللغوية، مثل: أســلوب التعريف، والتفســير، والتمثيل، واعتماد اللغة التقريرية المباشــرة التي طُبعت بهيمنة الأســلوب الخبري، وتنوع الأســاليب بين التوكيد والنفي والتكرار. وقد ورد النص متماسـكا ومتسـقا بفعل الروابط اللغوية والمنطقية. هكذا يتضــح أن العلاق كان له دور بارز في ترسـيخ شـعر الرؤيا والدفاع عنه وتقريبه من القارئ العربي.

***



2.2.2. النص الشعري الأول:

"هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي"، عبد الوهاب البياتي(1)

امتد التجديد الذي لحق الشعر العربي بعد نكبة فلسطين إلى مستوى أعمق، بعد أن حُطِّم البناء التقليدي، وقد ارتبط هذا التحطيم –أساسا– بمضامين القصيدة الشعرية، وبنظرة الشاعر إلى الحياة وقضايا الواقع، وبذلك أصبح الشعر رؤيا تكشف بواطن الأشياء، وتتوق إلى معرفة الحقيقة، وتستشرف المستقبل بتوظيف جديد للغة التي أصبحت زاخرة بالرموز والأساطير، والتي يوظفها الشعراء للتعبير عن رفضهم للواقع، وموقفهم من الوجود، وإدانتهم للظلم والجهل والظلام، وقد تجسد هذا التجديد في أشعار كل من: أدونيس، ومحمود درويش، وعبد الوهاب البياتي الشاعر العراقي البارز، صاحب الدواوين الشعرية الكثيرة، التي نجد في مقدمتها: "الكتابة على الطين"، الذي أخذت منه هذه القصيدة التي سنحللها منطلقين من الأسئلة الآتية: ما مضمون القصيدة؟ وما أفكارها الجزئية؟ وما خصائصها الفنية البلاغية والأسلوبية والإيقاعية؟ وإلى أي حد كانت مجسدة لمقومات شعر الرؤيا؟

إن أول ما يسترعي الانتباه في القصيدة، أنها ليست على النمط التقليدي للقصيدة العربية من ناحية بنائها الهندسي، وأنها تحمل عنوانا يتضمن اسم شاعر أسطوري سعى إلى إحياء زوجته بعد موتها، واجتهد في ذلك، لكنه لم يفلح في النهاية، وهو بذلك يحيل على أسطورة تأسست على الموت والبعث/الحياة، وهذا التوجه الأسطوري للقصيدة، يتأكد عند قراءتنا لبداية القصيدة التي تنطق بمجموعة من الممارسات الدينية المرتبطة بالحضارة العراقية القديمة، وباجتماع كل هذه المشيرات، نتوقع أن الشاعر سيسعى إلى كشف واقع وطنه المزري الذي يحاول بعثه من جديد.

يتضح من خلال قراءتنا للقصيدة، أن البياتي يعبّر عن رؤياه الشعرية المتضمنة لموقفه تجاه قضايا الإنسان العربي، ويكشف عذابه ومعاناته بسبب حمله لهموم الواقع والإنسان، ومعاناته –كذلك– مع بعث هذا الواقع، الأمر الذي اتضح، في النهاية، أنه مستحيل، وهو شبيه بالبحث عن إبرة في كومة من القش، لا يجني منه الإنسان سوى العذاب والمعاناة. وجاءت هذه المضامين موزعة إلى ثلاثة أجزاء بمنزلة مشاهد، إذ بدأ الشاعر بمشهد كشف الأجواء الخرافية التي فقدت فيها "آشور" الأمن والحماية، وعاشت فيها الاضطراب بسبب موت الفارس وهروب ثورها الخرافي، وفي المشهد الثاني، بدا الشاعر حاملا هموم واقعه، محاولا تحقيق البعث وإعادة التوازن عبر الاستعانة بـــ"عشتار". وفي المشهد الأخير، يصل إلى اليقين التام، بأن هذا البعث

---

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: عبد الوهاب البياتي، **ديوان عبد الوهاب البياتي، الجزء الثاني: الكتابة على الطين**، دار العودة، بيروت، 1972، ص.428-431.



مستحيل، لأن الموت متجسد في كل تفاصيل الواقع، والليل طويل والصراخ عبث، مما يجعل البعث بحثا عن إبرة في كومة من القش.

وظف الشاعر في قصيدته لغة سهلة متداولة، ومعجمها غني، وهو ما يمكننا من تقسيم معجمها إلى حقلين، هما: الأول: الحقل الدال على الطبيعة، الذي يتضمّن مفردات كثيرة، مثل: (أوراق الخريف–الربيع–الليل–الثور –العنكبوت–الشمس–السدود–الجليد... إلخ)، والثاني: الحقل الدال على المعاناة، ومن ألفاظه: (الموت–الشوك–النار –نزفت–هموما–وحيد–تبكي... إلخ). يهيمن الحقل الثاني، نظرا لتركيز الشاعر على استغلال عناصر الطبيعة، قصد إظهار بؤس الواقع، وكشف حجم المعاناة في محاولة تحقيق البعث والتجديد.

وقد وظف البياتي –في هذه القصيدة– أساليب بيانية تصويرية جديدة للتعبير عن رؤياه وموقفه من قضايا الواقع، ومن أبرزها: الانزياح الذي خرج فيه عن المألوف في التعبير لتحقيق شعرية القصيدة، وتمثله تعبيرات كثيرة، مثل: (تاجك الشوك–ونعلاك الجليد–كالعصافير –صلوات الريح في آشور... إلخ). كما نجده يعتمد – كذلك– الرموز، مثل: "الثور الخرافي"؛ وهو رمز خرافي، يتضمن دلالات الحماية والقوة، وبغيابه عمّ الخراب وأصبحت الحضارة مستباحة. و"عشتار"؛ وهي رمز البعث والتجدد والحياة. ثم "الشمس"؛ وهي رمز الحياة والأمل والدفء. و"الشوك"؛ وهو رمز يوحي بالمعاناة والعذاب. و"الليل"؛ وهو رمز الظلام والمعاناة الطويلة. كما وظف أسطورة "أورفيوس"، وجعلها قناعا للتعبير عن رؤياه تجاه الواقع المظلم، إذ تقمص دور البطل، الذي يريد الصعود بالواقع العربي من عالم الموتى السفلي الذي يمثل الواقع المعيش إلى عالم الحياة والنور الذي يمثل الواقع المأمول، لكنه لم يستطع، لأن الواقع غير مسعف في تحقيق ذلك، نظرا لتحكم الموت فيه، وقد كشفت كل هذه الوسائل معاناة الشاعر في سبيل الخروج بالواقع العربي من وضعه المتأزم، وإعادة بعث الروح فيه. لهذا اعتمد الشاعر في التعبير عن موقفه تلك الصيغ الفنية بهدف التأثير في المتلقي.

ومن الناحية الإيقاعية، نجد البياتي قد خرج عن النمط التقليدي، لأنّه اعتمد نظام السطر الشعري المفتوح والمتأسس على وحدة التفعيلة (فاعلاتن)، التي وزعها بين الأسطر بشكل متفاوت، وعمل على تنويع القافية والروي بين الأحرف الآتية: (الدال–الراء–التاء–اللام–الفاء...)، ويظهر ما قلناه آنفا في الدراسة العروضية الآتية من خلال السطر الأول:

صَلَوَاتُ الرِّيحِ فِي آشُورَ والْفَارِسِ فِي دِرْعِ الْحَدِيدْ

صَلَوَاتُ رْ	رِيحِ فِي أَ ا	شُورَ وَلْفَا	رِس فِي دِرْ	عِ لْحَدِيدْ
0 /0///	0/ 0/ /0/	0/0/ /0/	0/ 0/ //	00//0/
فعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتْ



وتتشكل الموسيقى الداخلية للقصيدة عبر تناسل عدد من الظواهر الإيقاعية، مثل: التكرار الذي يتجسد في تكرار الصـــوامت الآتية: (الدال–الياء–الســـين–الحاء–الباء... إلخ)، وتكرار الكلمات الممثل في الكلمات المحددة الآتية: (الليل–النور–العصـور–عبثا–الشمس–الإبرة... إلخ)، وتكرار الجمل والعبارات، مثل: (باحث في كوم القش عن الإبرة–الثور الخرافي –كل العصـــور ...إلخ). إضـــافة إلى ظاهرة التوازي الذي تحقق بين التعابير الآتية: (أيها الثور –أيها النور/تاجك الشـوك–نعلاك الجليد...)، كما اعتمد الشـاعر موازنات صـوتية أحدثت نغما موســـيقيا مؤثرا في الكلمات الآتية: (الشـــهيد–الوليد–البعيد–الجليد–حديد–طريد–غريق–جديد–حريق... إلخ). وقد أدّت هذه الظواهر وظائف متعددة، أبرزها: تحقيق جمالية القصـــيدة، وتنظيم عناصـــرها، إضافة إلى تأكيد معانيها لترسيخها في ذهن القارئ العربي.

وإذا عدنا إلى الجانب التركيبي والأسـلوبي للقصـيدة، فإن شـاعرنا يكثر من اسـتعمال الجمل الخبرية التي تحقق غايته المرتبطة بالإخبار عن موت الواقع والحضـارة ومعاناته لتحقيق البعث من جديد، وهي تنقسـم إلى جمل اسـمية، في قوله: (صـلوات الريح في آشـور –المغنون شـهود–تحت سـور الليل–حاملا خصـلة شـعر الشـمس–خطى سـاعات –الصـبايا والفراشـات... إلخ). وإلى جمل فعلية تبيّن مسـعى الشـاعر لتحقيق البعث، من خلال قوله: (أرتدي أســـمالهم–ترســـم للثور الخرافي–نزفت كل جراحاتك–ينام الناس في ليلها... إلخ)، وتبرز مجموعة من الأساليب الإنشائية متمثلة في أسلوب النداء الوارد في قول الشاعر: (أيها الثور الخرافي–أيها النور... إلخ)، الذي يخاطب عبره الشـاعر السـاعين إلى تحقيق البعث، مخبرا إياهم أن محاولاتهم عبثية واهية، لأن الموت أصاب الواقع بكل تفاصيله. وتلتقي مجموعة من الأصوات داخل القصيدة، يظهر بعضـها، ويختفي الآخر، لتطفو الضمائر الموحية بالتفاعل من خلال ضمير المتكلّم الوارد في العبارات الآتية: (أرتدي أســمالهم– أنفخ في ناي الوجود... إلخ). وضـــمير المخاطب المتمثل في العبارات الموظفة: (لماذا أنت في الكهف–عبثا تمسك خيط النور–ترسم الثور الخرافي–تصرخ... إلخ)، وهو ما يمثل تفاعلا بين الذات الشاعرة والجماعة، التي يشـير إليها ضـمير الغائب الدال على الجمع من خلال التعابير الآتية: (أسـمالهم–أثقالهم–أحملهم ... إلخ). هذا ما يظهر اندماج صوت الشاعر مع صوت أمّته للتعبير عن رؤيا رافضة للواقع المعيش والهزيمة والموت.

وفي نهاية هذه القراءة، يتبيّن لنا أن الشاعر البياتي قد جسّد كلّ مقومات شعر الرؤيا في هذا النص، الذي عبّر فيه عن رؤياه وموقفه من الواقع العربي المأزوم، وحاول بعثه والصـــعود به إلى عالم الأحياء كما فعل "أورفيوس" الذي حاول بعث زوجته، وكانت نتيجة فعلهما متشـابهة؛ إذ فشـلا –معا– في تحقيق البعث. وذلك ما عبر عنه بوسـائل شـعرية جديدة، أبرزها: اللغة المتداولة والغنية بالرموز، فضـلا عن اسـتعمال الأسـطورة التي جعلها قناعا للتعبير عن موقفه، علاوة على اعتماد نظام الأسطر الشعرية، ووحدة التفعيلة، وتنويع القافية



والروي، وإغناءً للموسيقى الداخلية، وظف كلمات توحي بالموازنات الصوتية، كما اعتمد التكرار في مواضع أخرى. هذا ما يجعلنا ندرك أن البياتي يعد بحقّ رائدا بارزا من رواد الحداثة الشعرية في البيئة العربية.

***



3.2.2. النص الشعري الثاني:

"الخروج"، صلاح عبد الصبور(1)

شهد الشعر العربي ثورة شاملة على التقاليد الشعرية الموروثة خلال منتصف القرن العشرين، وذلك بفضل الاطلاع الواسع على الشعر والفلسفة الغربيين والاغتراف من عيون الثقافة الإنسانية، كما أنّ الظرفية التاريخية فرضت الثورة على الموروث بسبب ضياع فلسطين، وذلك بتغيير شكل القصيدة ووسائلها الفنية، وقد امتد هذا التغيير إلى نظرة الشاعر للحياة وقضاياها، وأعيد النظر –أيضا– في مفهوم الشعر ووظائفه، إذ أصبح تعبيرا عن رؤيا الشاعر، واستشرافا لمستقبل الأمة، وكشفا لحقيقة الواقع والإنسان، وباتت وظيفته تعرية الواقع العربي والنفاذ إلى باطنه، والاحتجاج على أوضاعه، والتنبؤ بمستقبله، مع السعي إلى الارتقاء به وإزاحة الدمار المخيم عليه، وأصبح الشاعر يعتمد أدوات شعرية جديدة تمتح من مصادر المعرفة الإنسانية وتستثمر المشترك الإنساني، مثل: الرموز، والأساطير... واعتماد أدوات غير مألوفة للكشف عن عالم غير مألوف، وشكل هندسي يستجيب لمتطلبات الدفقة الشعورية لدى الشاعر، وكان في طليعة الشعراء الثائرين على التقليد، الحاملين لرؤيا شعرية تكشف الواقع وتستشرف المستقبل: بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وأمل دنقل، إلى جانب الشاعر المصري صلاح عبد الصبور، الذي نَظَمَ دواوين شعرية كثيرة، رسخت هذا الاتجاه الشعري، وكشفت الرغبة الجامحة في رفض الواقع والتقليد، ومن أبرز إنتاجاته قصيدة: "خروج" التي نحن بصدد تحليلها.

واعتمادا على ما سلف ذكره، يمكننا طرح الأسئلة الآتية: ما المضمون العام للقصيدة؟ وما أفكارها الجزئية؟ وما أبرز الوسائل المعجمية والفنية والأسلوبية والإيقاعية الموظفة فيها؟ ثم إلى أي مدى استطاع عبد الصبور من خلالها تجسيد مقومات الحركة الشعرية الحداثية ومبادئها؟

قبل الخوض في مضامين القصيدة ووسائلها الفنية، يجدر بنا الوقوف عند بعض عتباتها لبناء فرضيات القراءة، والتعرف على ما تكشفه بخصوص موضوع القصيدة وانتمائها، وأول ما يلفت الانتباه الشكل الهندسي غير التقليدي للقصيدة، ثم عنوانها: "خروج"، وهو عبارة عن كلمة واحدة نُكِّرت للتعميم، وهي عبارة عن اسم معنى مجرد عن الزمن، يوحي إلى مغادرة مكان معين دون تحديد نوعية هذا الخروج وزمانه ومكانه، لهذا نلجأ إلى بداية النص لمعرفة المزيد عنه، فحين نقرأ السطرين؛ الأول والثاني، نفهم أننا أمام هجرة من المدينة الأصلية والموطن القديم للشاعر إلى موطن جديد يرجّح أنه أفضل للعيش اللائق. وبذلك نفترض أننا أمام قصيدة حداثية، سيتحدث فيها الشاعر عن هجرته من موطنه إلى مكان جديد بحثا عن تحسين أوضاعه.

---

(1) اقتطف النص المحلل من ديوان: صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، دار العودة، بيروت، 1986، ص.335-337.



بعد القراءة المتأنية للنص، يتضح أن صلاح عبد الصبور ينقل إلينا تجربته الشعورية والفكرية في مواجهة التقليد والموروث والأوضاع المزرية التي تعيشها أمته، معبرا عن رفضه لكل ذلك، وخوضه تجربة الخروج والهجرة من موطنه المجسّد لكل الآلام، والأفكار والتقاليد الموروثة، نحو مدينة منيرة يكسوها الضوء والصحوة. توزع هذا المضمون داخل القصيدة إلى العديد من المضامين الجزئية، إذ استهلّها الشاعر بإعلان خروجه من مدينته وموطنه القديم، ساعيا إلى التخلص من الآلام التي يعيشها، وهو يحمل أسراره، ثم يمضي إلى رصد تفاصيل الرحلة، كاشفا أنه هارب من ذاته القديمة التي تطارده، ولم يختر صاحبا يؤنسه في السفر ولا من يفديه، وتخلص من الندم كي يقطع كل صلة له بهذا الماضي، وبعد ذلك وجد نفسه في الصحراء، واستساغ الموت فيها، لأن في ذلك بعثًا وحياةً جديدةً بخصوص وجهته المتمثلة في المدينة المنيرة، التي انتهت القصيدة بحيرة الشاعر في أمرها وفي إمكان وجودها.

وبخصوص معجم القصيدة، فإن الشاعر قد استعان بلغة سهلة ظاهريا، قريبة من الحديث اليومي، لكن مفرداتها مشحونة بدلالات عميقة عمق تجربته وموقفه، وتتوزع ألفاظها على حقلين دلاليين كبيرين، هما: حقل الطبيعة، الذي يشمل ألفاظا من قبيل: (السماء–النجوم–ليل–الصحراء–حجارة–رجوم–الرمل–الشمس–الظهيرة... إلخ)، وحقل الإنسان، الذي تمثّله ألفاظ كثيرة، مثل: (أخرج–عيشي الأليم–الدليل–اليتيم–الصحاب–نفسه–نفسي الثقيلة–الطلاّب–ثيابي–آلام–جسمي، وهم... إلخ). وقد هيمن الحقل الدال على الإنسان في القصيدة نسبيا، نظرا لتمحورها حول معاناة الإنسان وعذابه في الواقع العربي الذي تسيطر عليه الآلام والقيم الدنيئة، ويظهر أن العلاقة الجامعة بينهما علاقة تكامل لكون الطبيعة عنصرا مساعدا على كشف معاناة الإنسان وعلاقاته مع الآخر.

وفيما يتعلّق بالجانب التصويري للقصيدة، فالشاعر استعان بآليات حداثية في التخييل وتمرير موقفه، وأبرزها توظيف التراث والقصص الديني، وذلك باستحضار رمزيته ودلالته العميقة، إذ أسقط الشاعر قصة الهجرة النبوية على ما يعيشه من أزمة تجاه واقعه المرير، وما يحكمه من ثقافة وتقاليد بالية لم تعد تواكب المستجدات، فهاجر كما هاجر النبي (اليتيم) عليه الصلاة والسلام، لكنه بطريقة مغايرة، لأن الذي يطارده هو شبح الذات البالية الذي يسعى إلى التخلص منه، وتأسيسا على ذلك، لم يختر صاحبا كما اختار النبي أبا بكر الصديق ليصحبه في هجرته، لأنه لم يغادر أي صاحب له في فراشه كي يضلل الأعداء خلاف ما ورد في السيرة بأن علي بن أبي طالب نام في فراش الرسول عليه الصلاة والسلام لتضليل كفار قريش، وطلب أن تغرق سيقان الندم في الرمل مثلما غرقت أقدام حصان ورقة بن نوفل في الرمل، وهو يتعقّب خطى النبي ورفيقه في الصحراء. واستدعى كذلك هجرة لوط قومه الفاسقين، وما طلب منه من عدم الالتفات إلى الخلف كي لا يرى عذابهم، سعيا منه إلى نسيان الماضي الأليم وعدم الأسف عليه بعد أن يهاجره ويقطع كل صلاته



به. ونجده كذلك يوظف الرمز بقوة، إذ حمّل الكلمات مدلولات جديدة مرتبطة بالسياق النفسي لتجربته، يتجسّد ذلك مثلا في: "اليتيم"، الذي يحيل على المعاناة والعذاب والوحدة، وكلمة: "عذاب"، التي أصبحت بمنزلة طهارة وخلاص للشاعر من كل آلامه، ثم تركيب: "المدينة المنيرة" الذي يوحي إلى المدينة المنورة بوصفها فضاء يرحب فيه بالمهاجر، الذي نسي فيه آلامه ووجد فيه عوضا عمن فارقهم، وتأسيسا على ذلك، فهي مدينة الأحلام المجسدة للواقع المأمول الذي يطمح الشاعر إلى تحقيقه. ونجد إلى جانب ذلك، صورا شعرية قائمة على الانزياح والخروج عن المألوف عبر الاستعارات، الوردة في قول الشاعر: (اشتملت بالسماء والنجوم–طلعة الصحراء وظهرها الكتوم–سيقان الندم–كي لا ترى سوانح الألم ثيابي السوداء–عذاب رحلتي طهارتي–مدينة الرؤى التي تشرب ضوءا...)، إضافة إلى التشبيه الذي يطالعنا في قوله: "أخرج كاليتيم"، وهي صور تسعى إلى إحداث جمالية داخل القصيدة، فضلا عن تشكيل موقف الشاعر من واقعه المرير وإبلاغه إلى القارئ بلغة فنية تحقق المتعة، وتدفع نحو تبني خيار هجرة الواقع والماضي الأليمين، مهما كلّف ذلك من ثمن.

وبخصوص المستوى الإيقاعي، فإن عبد الصبور قد تخلى عن البناء التقليدي للقصيدة العربية، واستعاض عنها بنظام يراعي تجربته ودفقته الشعورية، وعمل على نسج خيوط قصيدته باعتماد تفعيلات بحر الرجز (مستفعلن)، التي جاءت منوّعة بدورها، بفضل التغييرات التي أحدثتها الزحافات والعلل، وهذا واضح من خلال السطر الأول:

أَخْرُجُ مِنْ مَدِينَتِي، مِنْ مَوْطِنِي الْقَدِيمْ

أَخْرُجُ مِنْ	مَدِينَتِي	مِنْ مَوْطِنِلْ	قَدِيمْ
/0///0	//0//0	/0/0/00	// 00
مستعلن	متفعلن	مستفعلن	متـفْعْ

مُطْرِحًا أثْقَالَ عَيْشِيَ الأَلِيمْ

مُطْطَرِحَنْ	أثْقَالَ عَيْ	شِيَ لْأَلِيمْ
/0///0	/0/0//0	// 0//00
مســتعلن	مسـتفعلن	متفعلان

وعمل على تنويع القافية: (ديم /00– ضوءًا /0/0...)، وكذلك الروي المتلون بين مجموعة من الحروف، هي: (الميم–الباء– الكاف–اللام...)، كما أثّث فضاء الموسيقى الداخلية للقصيدة بشكل لافت يجذب الأسماع، وينظّم عناصرها، ويجعلها أكثر تأثيرا، بتوظيف التكرار الذي شمل الأصوات الآتية: (الميم–اللام–التاء–حروف المد: الصوامت)، وتكرار الكلمات: (حجارة، الصحراء... إلخ)، وتكرار الجمل: (أخرج...–



المدينة المنيرة... إلخ)، إضافة إلى التوازي التركيبي القائم على التضاد في أواخر السطرين الوارد في قوله: (مدينة الرؤى التي تشرب ضوءاً–مدينة الرؤى التي تمجّ ضوءا)، وبعض الموازنات والتجانسات الصوتية المحققة في الكلمات الآتية: (القديم–الجحيم/المنيرة– الظهيرة/السقيم– المقيم... إلخ)، هذا ما أغنى القصيدة وأحدث داخلها حركية وموسيقى جذابة.

وقد زاوج عبد الصبور بين الأسلوبين الخبري والإنشائي، مع هيمنة ملحوظة للأول، إذ نجده يكثر من الجمل الفعلية التي تترجم حركيته وتحمّله مشاق الرحلة التي فُرضت عليه، ومن تلك الجمل: (أخرج من مدينتي–دفنته ببابها–أنسلّ تحت بابها بليل–لا آمن الدليل–لو متّ عشت ما أشاء–تشرب ضوءا..)، وفي مقابلها جمل اسمية غايتها إثبات مأساوية الوضع القائم، وإصرار الشاعر على تجاوزه ولو عبر الموت، ومنها: (إن عذاب رحلتي طهارتي... والموت في الصحراء بيتي المقيم–مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء...)، وتحضر الأساليب الإنشائية لتكشف مقصديّة الشاعر وتبين وظائف خطابه المتمثلة في التعبير عن رؤياه الفكرية الرافضة للواقع المزري، ومنها الأمر الموجه نحو الندم والصحراء قصد التخلص من الندم والألم، وهو ما ورد في قوله: (سوخي إذن في الرّمل سيقان الندم– انطفئي مصابيح السماء–تحجري كقلبك الخبيء يا صحراء–ولتنسني آلام رحلتك...)، إلى جانب أسلوب النهي الذي ينحو نحو الأمر بخصوص الندم، المتمثل في قوله: "لا تتبعيني نحو مهجري"، ويحضر –كذلك– أسلوب الاستفهام الدال على الحيرة والتردد في قوله: "هل أنت وهم واهم.. أم أنت حق؟". إنّ هذه الأساليب كلها أغنت النص وجعلته معبرا عن مقصد الشاعر بطرائق مختلفة تضمن إيصال الرسالة، وشد انتباه القارئ، مع ترسيخ ضرورة التغيير في ذهنه، وهذا ما يحققه كذلك تنويع الضمائر في القصيدة، إذ نجد ضمير المتكلّم المفرد طاغيا على القصيدة لإضفاء صيغة الذاتية على محنة الهجرة والخروج من خلال المشيرات الآتية: (أخرج–مدينتي–عيشي–أكون–رحلتي–مدينتي... إلخ)، ويعضّده ضمير المخاطب الدال على تفاعل الشاعر مع مشاعره ومحيطه ووجهته في أثناء الرحلة، وتوجيهه الخطاب لها كي تنجز أفعالا تخلّصه من الندم والمعاناة، بل ومن الحياة التي يعدّ الموت خيرا منها، هذا ما أورده في الألفاظ لآتية: (سوخي–نشدتك–انطفئي–كقلبك–رحلتك–أنت... إلخ).

في الختام، نخلص إلى أن الشاعر صلاح عبد الصبور قد جسد الاتجاه التجديدي الحداثي في هذه القصيدة، لأنه عبر –فعلا– عن رؤياه الفكرية تجاه الواقع المرير الذي يسوده التقليد والدمار، ورغبته الجامحة في تجاوزه عبر الخروج منه التحاقا بواقع مأمول يعيش فيه بعثا جديدا يشعّ ضوءا. واستثمر لأجل تمرير تلك الرؤيا وسائلَ شعرية جديدة، باعتماد لغة قريبة من المتداول ومشحونة بالدلالات الرمزية العميقة، والتوظيف الفني للقصص الديني المرتبط بالهجرة الحاسمة في تاريخ الشعوب، (قصة الهجرة النبوية، وقصة هجرة نوح قرية سدوم). إضافة إلى تجاوز النظام التقليدي للقصيدة واعتماد النظام الجديد القائم على السطر الشعري

المفتوح، مع تكرار تفعيلة "مستفعلن"، وإغناء الموسيقى الداخلية، علاوة على تنويع الأساليب والضمائر بما يسهم في شد انتباه القارئ. وبذلك يظهر أن عبد الصبور قد تبوّأ مركزا رياديا ضمن أقطاب شعراء الحداثة في الشعرية العربية، وخصوصا الشعر الرؤيوي.

***



3. المجزوءة الثالثة: أشكال نثرية حديثة

1.3. القصة

1.1.3. النص النظري:

"فن القصة القصيرة..."، أحمد المديني(1)

القصة القصيرة فن أدبي نثري حديث النشأة، ظهر خلال عصر النهضة بفضل التلاقح الثقافي مع الغرب، ومن العوامل المسهمة في انتشاره ظهور الصحافة، والطباعة، وانتعاش حركة الترجمة، وهو فن يمتاز عن باقي الفنون النثرية الأخرى بقدرته الفائقة على التقاط تفاصيل اللحظة واللقطة، وهي بالأساس مجموعة أحداث متسلسلة تدور داخل فضاء زماني ومكاني محدد، وتمثل أدوارها شخصيات، تحكى وفق منظور سردي محدد، كما تستعمل تقنيات السرد والوصف والحوار، فضلا عن اللغة الأدبية الموحية. وقد برع في كتابتها العديد من المبدعين العرب، أمثال: (محمود تيمور، ونجيب محفوظ، وعبد المجيد بن جلون، ومبارك ربيع... إلخ)، وشكلت موضوعا للبحث لدى العديد من الدارسين الذين حاولوا إبراز خصائصها وتتبع تحولاتها، ومن ضمنهم الكاتب المغربي أحمد المديني صاحب النص المعنون بـ: "فن القصة القصيرة بين المقاييس الكلاسيكية والتقنية الحديثة".

واستنادا إلى ما سلف ذكره، يمكننا طرح الأسئلة الآتية: ما القضية المركزية للنص؟ وما عناصرها الفرعية؟ وما الوسائل المنهجية والحجاجية واللغوية المعتمدة في توضيحها؟ ثم إلى أي حد استطاع الكاتب إبراز خصائص القصة القصيرة وكشف تحولاتها؟

إنّ متأمل العنوان يجده يشير إلى رغبة الكاتب في تتبع تحولات القصة القصيرة بين الفترة الكلاسيكية والمرحلة الحديثة، وبناء على ذلك نفترض أن المديني سيتناول -في نصه- خصائص القصة القصيرة في مرحلتيها الكلاسيكية والحديثة.

يطرح الكاتب، في هذا النص، قضية أدبية ترتبط بفن القصة القصيرة، وأسباب ظهوره وانتشاره، مع ذكر التحولات التي لحقته، بانتقاله من المرحلة الكلاسيكية إلى المرحلة الحديثة. ويوضح ذلك عبر عناصر جزئية كثيرة، إذ انطلق من مرحلة استقلال القصة بذاتها وكيفية اتساعها إلى عرض مقاييسها الكلاسيكية المرتبطة بضرورة توفر الحدث والشخصية والمعنى واللغة والحوار والوصف والسرد، فضلا عن ضرورة التوفر على بداية وعقدة ولحظة تنوير، ثم بيّن -بعد ذلك- أسباب تحول القصة القصيرة، واعتمادها تقنيات حديثة تتعلق

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: أحمد المديني، **فن القصة القصيرة بالمغرب في النشأة والتطور والاتجاهات**، دار العودة، بيروت، (د. ط)، (د. ت)، ص.31-41. (بتصرف).



أساسا بتحطيم ثالوث: (البداية – الوسط – النهاية)، وإلغاء الحكاية، ثم الاهتمام بالجانب النفسي، واستعمال اللغة الشعرية، والتركيز على الزمن النفسي. وختم دراسته بعرض أسماء الكتاب البارزين في هذا الفن عربيا وغربيا.

انطلق الكاتب في تناوله للموضـــوع من جهاز مفهومي يمتح من مجالات متنوعة، أولها: مجال النقد الأدبي، وما يدل عليه: (القصة القصيرة–الشخصية–نسيج القصة–الحدث–المعنى–التقنية القصصية–التسلسل الزمني–الوصف التقليدي ... إلخ)، وثانيها: مجال التاريخ والمجتمع، وما يوحي إليه العبارات المرصودة الآتية: (القرن الماضي– التاريخي–التحولات الاجتماعية–البنيات الاجتماعية القرن 19... إلخ)، وآخرها المجال النفسي الذي تشير إليه الألفاظ الآتية: (الشعور–الذاكرة–الوعي–زمن الشعور...). هذا يبرهن على أن الكاتب يعتمد مرجعية نقدية اجتماعية وتاريخية ونفسية في مدارسة موضوع تحولات القصة القصيرة، وربطها بالتاريخ والمجتمع.

ويعرض المديني أفكاره مستندا إلى المنهج الاستنباطي الذي مكنّه من تنظيم الأفكار بشكل يسهّل على القارئ استيعابها، إذ انطلق مما هو عام بعرض السياق التاريخي لظهور فن القصة القصيرة، لينتقل إلى ما هو خاص مميزا تقنيات القصة الكلاسيكية والحديثة، وتناول كل تقنية منها بالتفصيل والتمثيل.

واستند الكاتب في بسطه للأفكار ودفاعه عنها، إلى أساليب حجاجية عديدة، غايتها التوضيح والإقناع، نجد في مقدمتها أسلوب التعريف الوارد في قوله: (الحدث هو: الشخصية وهي تعمل...)، وأسلوب الاستشهاد الواضح في قوله: (يشير محمود تيمور في كتابه: دراسات في القصة والمسرح...)، إضافة إلى أسلوب التمثيل البيّن في قوله: (أمثال–جيمس جويس–فيرجينيا وولف...)، ثم أسلوب المقارنة البارز في قوله: (بين المقاييس الكلاسيكية والتقنيات الحديثة). ينضاف إلى ذلك حسن التقسيم عبر الجرد والإحصاء للتقنيات القصصية، وتقسيمها إلى كلاسيكية وحديثة، ثم ترتيبها قبل التفصيل في جزئيات كل منها. ونجد –كذلك– أسلوب الوصف والسرد حاضرا في مجموعة من العبارات، منها: (أصبحت القصة القصيرة منذ أوائل القرن الماضي فنا له أصوله وقواعده ...).

وقد صاغ الكاتب أفكاره بأسلوب تقريري مباشر، وبلغة نقدية واضحة وبسيطة، تضم جملا طويلة تخدم غاية الشرح والتوضيح، إذ طغى عليها الطابع الإخباري، كما تحضر فيها أساليب تعين على الإقناع، مثل: أسلوب التكرار بذكر الكلمات الآتية: (المقاييس–الفن–الحدث–القصة القصيرة–التجربة... إلخ)، وأسلوب التوكيد في قوله: (إن هذه الخصائص... إلخ)، وأسلوب النفي عند قوله: (لا مجال–لا تتحقق–لا جدوى منها–لن تعد هناك–لا أولا له ولا نهاية... إلخ)، وأسلوب القصر عبر النفي والاستثناء من خلال قوله: (لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية)، وأسلوب الشرط في قوله: (لكي تكون القصة مكتملة لا بد أن تتوفر على



معنى). وقد جاء النص متماسكا ومتسقا، بفضل مجموعة من الروابط اللغوية والمنطقية، التي وظفها الكاتب بغيةَ ضمان التلاحم بين الأفكار والفقرات والجمل، من بينها: (ومن هنا–وهي–لكي... إلخ).

إجمالا، يمكن القول: إن الفرضية التي انطلقنا منها كانت صحيحة، لأن المديني تناول –فعلا– موضوع مميزات القصة القصيرة، وركز على التحولات التي عرفتها عند الانتقال من المقاييس الكلاسيكية إلى التقنية الحديثة، وانطلق –في مقاربته– لهذا الموضوع من خلفية نقدية اجتماعية تاريخية ونفسية، كما عرض أفكاره بطرائق استدلالية منظمة عبر المنهج الاستنباطي، وأساليب حجاجية عديدة منها: التفسير، والتعريف، والاستشهاد، والمقارنة... إلخ، إضافة إلى الأسلوب المباشر والغني بالآليات اللغوية، مثل: التوكيد، والشرط... إلخ، وقد كان منجز الكاتب محكم النسج، بفضل روابطه اللغوية والمنطقية التي أسهمت في بناء النص بناءً متينا يمكن المتلقي من الفهم. هكذا يمكننا التأكيد أن الناقد قد كان موفقا في توضيح أفكاره والإقناع بها، إذ تمكن –فعلا– من تقديم تصور شامل وواضح حول فن القصة، وتطوراتها، وانتقالها من المرحلة الكلاسيكية إلى المرحلة الحديثة باعتماد تقنيات جديدة في البناء ونقل الحدث.

***



2.1.3. النص القصصي الأول:

"مبارزة"، محمد إبراهيم بوعلو[1]

عرفت الأجناس النثرية تطورا بعد عصر النهضة بسبب تطور الحياة عامة، الأمر الذي دعا إلى إحداث أنواع تعبيرية فنية تواكب إيقاع العصر ومستجداته المتسارعة، وقد كان العامل في ظهور هذه الأنواع الأدبية –أيضا– التلاقح الثقافي مع الغرب، لهذا بزغت القصة القصيرة بوصفها نوعا أدبيا نثريا حديثا، يقوم على السرد، كما له القدرة الكبيرة على تكثيف الأحداث واختزالها، ويُبنى على حضور الشخصيات، والزمان، والمكان، والسرد، بتقنياته المختلفة، إلى جانب الوصف والحوار، مع اعتماد اللغة العصرية التي تجددت بفضل الصحافة والترجمة والتعليم الحديث. وقد برع في كتابة هذا الفن الجديد مجموعة من المبدعين العرب، أمثال: محمد زفزاف، ونجيب محفوظ، ومبارك ربيع، إضافة إلى محمد إبراهيم بوعلو الكاتب المغربي صاحب الأعمال الغزيرة في القصة القصيرة، إذ تعد قصة "مبارزة" –قيد التحليل– أبرزها.

ننطلق في تحليلنا لها النص من الأسئلة الآتية: ما أحداث القصة؟ وما شخصياتها؟ وما تقنياتها السردية والفنية والأسلوبية؟ وإلى أي حد استطاع محمد إبراهيم بوعلو الالتزام بمقومات فن القصة القصيرة؟

إن العنوان الذي تحمله هذه القصة عبارة عن كلمة واحدة، جاءت نكرة لتفيد العموم –وبذلك– فهي تدل على صراع ونزال بين ندّين لم يحدد زمنه ولا مكانه ولا سببه، إلا في بداية النص التي يظهر من خلالها أن السبب هو الشرف الذي سيهان، إذا لم يقبل الشخص المجهول المبارزة. ومن ذلك، نفترض أن المبدع سيحكي عن صراع فرض على شخص يتوجب عليه الدفاع عن شرفه.

بعد قراءتنا للقصة، يظهر أن أحداثها تحكي قصة بطل فرضت عليه المبارزة والقتال دفاعا عن شرفه وخطيبته أمام خصم قوي وعنيد، ففكر كثيرا في التراجع، وحاول الاستعانة بأصدقائه، ولكن لم ينجح في ذلك، فقرر بشجاعة خوض النزال، وحين اشتدت المعركة، استيقظ ووجد أن ما عاشه كان مجرد حلم مزعج. وانتظمت أحداث هذه القصة وفق خطاطة سردية عاش فيها البطل حالات وتحولات كثيرة، بدأت بوضعية أولية وجد فيها نفسه في موقف حرج، لأن شرفه سيهان إذا لم يقبل التحدي أو النزال، ثم وضعية وسطية ضمت أحداثا وتحولات كثيرة، تبدأ بحدث مثير هو التفكير في هذا الشرف الذي سيهان، وتطورت الأحداث ففكر البطل في إمكانية تفادي المواجهة بالاستعانة بالأصدقاء، واستعاد ذكريات الماضي، التي شكلت محفزا على خوض النزال، إلى جانب تفكيره في إمكانية فقدان خطيبته، وثقة أصدقائه، فكانت النتيجة أنه قرر

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: محمد إبراهيم بوعلو، **الفارس والحصان**، دار النشر المغربية، البيضاء، (د. ط)، 1975، ص.209-212.



خوض النزال، ليبدأ الصراع والعراك بشراسة، ثم تأتي الوضعية النهائية بما لم يتوقعه القارئ، وذلك باستيقاظ البطل من النوم ليجد أن كل ما سبق كان مجرد كابوس مزعج.

لقد عملت مجموعة من القوى الفاعلة على تحريك أحداث هذه القصة، منها ما هو آدمي نصنّفه إلى شخصيات رئيسة تضم البطل، وهو لم يوسم باسم خاص، ودل عليه ضمير الغائب "هو"، ويتصف بمواصفات نفسية متعددة، مثل: الخوف والتردد والضعف، إضافة إلى الحب والإخلاص والغيرة والشجاعة، ويعيش حلما مزعجا بسبب احتكاكه برواية "دون كيشوت"... إلخ، إلى جانبه، نجد شخصية العدو الذي لم يُحدد –كذلك– باسم أو لقب، وهو قويّ البنية، وُصف بالوحش الضاري، وله صوت مزعج، وشاربان مضطربان، ومجنون لا يحترم القوانين، وعنيد، وعنيف، ومستفز، وشجاع، وينافس البطل في خطيبته، ويهدده، كما فرض عليه النزال أو المبارزة، وظهر في الأخير أنه وهم مثل طواحين الهواء... إلخ، كما نجد شخصيات أخرى ثانوية، منها: أصدقاء البطل الذين رفضوا مساعدته وهدّدوه بالقتل، فكانوا محفزا نفسيا له، لأنه أصبح يخشى فقدان ثقتهم. ثم شخصية الخطيبة التي استحضرها البطل ذهنيا، ووصفها بالفاتنة، وكانت مصدر تحفيز له، فقد خاطبها بكلام جميل، كما كان يحس بالغيرة، لأنه يخاف من فقدانها، ونجد –أخيرا– أصدقاء الخصم الذين كانوا جمهورا مساندا له. وتحضر عوامل أخرى تدخلت وشكلت محركا للأحداث، مثل: السيف الحاد الذي يلمع على نصله الموت، إضافة إلى الغيرة التي كانت الدافع الأساس الذي حسم اختيار البطل لصالح الدخول في المبارزة، وهناك –أيضا– عامل الشرف الذي أسهم بدور فعال في الأحداث... وتربط بين الشخصيات علاقات متنوعة منها علاقة الصراع والعداوة بين البطل والخصم، وبين أصدقاء البطل وأصدقاء الخصم، وتُقابلها علاقة الحب والود التي تجمع البطل والأصدقاء من جهة، والبطل وخطيبته من جهة ثانية.

وقد دارت كل الأحداث التي سلف بسطها في فضاء غني بالدلالات والأبعاد، رغم محدوديته، وهو ما يجعل المتلقي يتوهم أن الأحداث قد وقعت –فعلا–، كما يعمل على تشويقه، وهو يضم الزمن الذي نجد فيه الإحالة على الجانب الفلكي المتعلق بالليل، الذي رأى فيه البطل حلم المبارزة، لأنّ السارد يركز على الزمن النفسي، إذ تتبع لحظات الموقف وتفاصيله النفسية التي عاشتها الشخصية البطلة، فنقل معاناة البطل من الخوف والحيرة والتردد، وكيفية انتقال إلى الإحساس بالشجاعة والإقدام، قبل أن يستيقظ فزعا.

أمّا الزمن النحوي فإنه يتجسد في أفعال الماضي بكثرة، ومنها: (وجد–أخذ–رأى–كنت–نظر–استيقظ... إلخ). وهناك حضور لأفعال المضارع، وهي: (يتخلى–يخطر– يفوقون–ينسحب... إلخ)، والمستقبل، ومنها: (سيعتبرني–ستقول... إلخ)، وقد تم توظيف التقنيات الزمنية المرتبطة بالحذف وتسريع الأحداث، وهذا واضح في كثرة نقط الحذف داخل النص، إضافة إلى تقنية الاسترجاع الواردة في قوله: "كنت أتسلى مع أختي كل



مساء"، وتقنية الاستباق المذكورة في التعبيرين: (ذكر أن المبارزة ستكون- سيعتبرني جبانا-ستكون مشغولة بهذا الوحش الضاري).

ويعد الفضاء المكاني مقوّما مهما من مقومات القصة القصيرة، لكننا نجده قليل الحضور في القصة، تماشيا مع تركيز السارد على الجانب النفسي، فالمكان الذي دارت فيه أحداث المبارزة، هو فضاء الغابة البعيدة عن المدينة، التي زادت من إحساس البطل بالخوف والحيرة، وهو فضاء متخيّل حضر في نطاق الحلم الذي رآه البطل في غرفة نومه التي تشكل منطلقَ الأحداث ومنتهاها، وهي مكان ضيّق جدا، يبعث الخوف والفزع ليلا، مثله مثل الغابة البعيدة التي حوصر فيها البطل، ولم يجد مفرا من مواجهة عدوّه، رغم خطورته ورغم تيقّنه بأنه هالك لا محالة.

لقد قدم السارد أحداثَ هذه القصة معتمدا السرد بوصفها تقنيةً مركزية لنقل المحكي، وهو سارد غائب يتموقع خارج القصة، ويتابع أحداثها، ويحكي عنها بضمير الغائب من خلال ما ورد في العبارات الآتية: (وجد نفسه-استيقظ-رأسه-يحملق- قلبه ... إلخ). كما أنه أكثر معرفة من الشخصيات بوصف أحاسيسها، ونقل أحاديثها الداخلية على امتداد القصة، إضافة إلى أنه يناقش ويفسر ويحلل الأحداث، من خلال العبارات الموظفة الآتية: (أخذ يمعن الفكر في هذا الشرف-خاطبها في ذات نفسه-قال في نفسه -يعلن لنفسه... إلخ)، مما يفسر أنّه وظف الرؤية السردية من خلف، لكونه عالما بكل مجريات الأحداث والأحوال.

لم يقف السارد في توظيف التقنية السردية فحسب، بل استعان بتقنيات قصصية أخرى، مثل: الوصف، الذي شمل الجوانب النفسية الداخلية للبطل، كما شمل -أيضا- الجوانب الخارجية للخصم من خلال العبارات الآتية: (الوحش الضاري-قسمات وجهه القاسية-شواربه المضطربة... إلخ)، ويعمل الوصف -هنا- على تعطيل السرد، وإراحة القارئ من عبء الأحداث، كما يوهم بواقعيتها. وإلى جانب ذلك وظف تقنية الحوار التي تبدو واضحة من خلال الحوار الخارجي المتجسد بين البطل وخصمه، وبين البطل وأصدقائه. ويحضر الحوار الداخلي بقوة، انسجاما مع التوجه الاستبطاني النفسي للقصة من خلال قول السارد: (قال في ذات نفسه-خاطبها في ذات نفسه-قال في نفسه: أي ذنب اقترفت... إلخ)، وهو ما يسهم في تشويق القارئ عبر إحداث مشاهد للصراع بين البطل وخصمه من جهة، وبين البطل وذاته من جهة ثانية.

واستعمل المبدع -في هذه القصة- لغة فنية موحية، تستفيد من طاقات اللغة الشعرية عبر توظيف المجازات والاستعارات القائمة على المشابهة والمبالغة للتأثير في المتلقي بجمالية الأسلوب، وذلك من خلال ما ورد في النص من العبارات الآتية: (الوحش الضاري-على نصله يلمع الموت-غزت قلبه وساوس وظنون-أي شبح الهزيمة... إلخ). كما نوّع في الأساليب، إذ نرصد الأساليب الخبرية في نقل الأحداث والتعريف بالشخصيات والأمكنة، والأساليب الإنشائية التي تُظهر التفاعل والتجاذب بين الشخصيات، ومثالها: أسلوب



الاستفهام في قوله: (ماذا تنتظر؟ ماذا ستقول عني خطيبتي؟ –أي حد؟ ... إلخ)، وأسلوب النداء في قوله: (لا شيء يا أخي)، وأسلوب الأمر عند قوله: (هاتوا سيفا آخر... إلخ). وقد هيمن على النص المعجم النفسي المرتبط بالموقف الحرج الذي يعيشه البطل.

وختاما، يمكن القول: إن الفرضية التي انطلقنا منها كانت صحيحة نسبيا، لأن المبدع حكى في قصته عن شخص فرضت عليه المبارزة، وفكر كثيرا في إمكانية تفاديها، لكنه وجد في تجنبها خسرانا لخطيبته وأصدقائه، فاضطر لخوضها، وفي ذلك أبعاد رمزية تشير إلى أن قراراتنا غالبا ما تحددها ظروف اجتماعية تتحكم فيها علاقاتنا مع الآخر. وسخّر للتعبير عن ذلك تقنيات قصصية عديدة، أبرزها الشخصيات، والزمان الذي ركز فيه على استبطان الشخصية من الداخل، والمكان الذي كانت له دلالات عديدة، فضلا عن السرد والرؤية من خلف، والوصف الموهم بواقعية الأحداث، ثم الحوار الخارجي والداخلي المبين للصراع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه البطل، زيادة على اللغة الفنية الموحية. كل ذلك أسهم في وسم قصته بطابع مؤثر يشوق القارئ ويشركه في بناء الحدث. وبهذا، يتضح أن القاص إبراهيم بوعلو كان موفقا في استثمار مقومات القصة القصيرة الحديثة، التي تجسد تيارَ الوعي المركز على استبطان الشخصية من الداخل، وعلى نمو الموقف النفسي، مما يجعل منه رائدا بارزا لهذا الفن في العالم العربي عامّة وفي المغرب خاصّة.

***



3.1.3. النص القصصي الثاني:

"مقصورة الدرجة الأولى"، الزهرة رميج(1)

عرفت الفنون النثرية العربية تجديدا خلال عصر النهضة بفضل التلاقح الثقافي مع الغرب، وظهور الطباعة والصحافة، وترجمة النصوص الأدبية الغربية، وكان ذلك سببا في بروز أنواع نثرية جديدة، أهمها: القصة القصيرة، التي تميزت بمناسبتها لروح العصر، لأنها تقوم على التكثيف والاختزال، فضلا عن قيامها على حكي أحداث تديرها مجموعة من الشخصيات في فضاء زمني ومكاني محدد، وتوظف تقنيات السرد والوصف والحوار، وكتابتها بلغة أدبية موحية، تهدف إلى تشويق القارئ والتعبير عن أوضاع المجتمع بطرائق رمزية فريدة. وقد انتشرت في المغرب وتطورت بفضل جهود نخبة من المبدعين، أمثال: أحمد بوزفور، ومحمد إبراهيم بوعلو، والكاتبة المبدعة: الزهرة رميج، صاحبة القصة التي نحن بصدد تحليلها.

وتأسيسا على هذه التوطئة، نطرح الأسئلة الآتية: ما أحداث القصة؟ وما التقنيات القصصية والأسلوبية والفنية الموظفة فيها؟ وإلى أي حد استطاعت الكاتبة تجسيد مقومات الفن القصصي؟

تحمل القصة عنوان: "مقصورة الدرجة الأولى"، وهو جملة اسمية مكونة من ثلاث كلمات مركبة تركيبا إضافيا، وتحيل في مجملها على القطار والسفر عبره في مقطوراته الممتازة المخصصة للطبقة الراقية. وتشير بداية النص إلى شخص مسافر يحجز مقعده في الدرجة الأولى هربا من المضايقات وبحثا عن السكينة، كما أن نهايته تنقل استرجاع الشخصية لوعيها وإسراعها للالتحاق بالمسافرين المغادرين للقطار قبل إغلاق المحطة. وأخذا بذلك، نفترض أن القصة ستحكي رحلة على متن القطار فَقَدَ فيها شخص مسافر وعيه، ولم يسترجعه إلا بعد الوصول.

بعد القراءة المتأنية للقصة، يتضح أنها تحكي عن مسافرة قررت حجز مقعدها في الدرجة الأولى تفاديا للضجيج والمضايقات، ولكنها فوجئت بصعود عائلة إلى المقصورة بعدما كانت الوحيدة فيها. وقد تكونت هذه العائلة من أب وأم وطفل صغير، وعند جلوس هؤلاء الأفراد جميعهم، فأخذ الرجل مقعدا مقابلا للمسافرة التي أعجبت به وحاولت إثارة انتباهه، لكنه ظل منشغلا بمداعبة ابنه، فشعرت بحرج، ازدادت حدّته بسبب نوم زوجته وعدم اكتراثها للمسافرة، وظل هذا الصراع الداخلي محتدما إلى أن قررت المرأة الهجوم فَفُوجئت بوصول القطار إلى المحطة، وتأثرت أكثر حينما هنأها هذا الرجل بالوصول بسلام، فقدت وعيها، ولما استرجعته وجدت القطار خاليا وأسرعت للنزول والالتحاق بالمسافرين قبل إغلاق المحطة.

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: الزهرة رميج، **أريج الليل**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة دار المناهل، المغرب، ط.1، 2013، ص.44-41.



لقد جاءت هذه الأحداث منتظمة بشكل متسلسل وفق خطاطة سردية تمثلت وضعيتها الأولية في اختيار المرأة الدرجة الأولى للتوجه إلى العمل وشعورها بالهدوء، لتبدأ الوضعية الوسطية بحدث مفاجئ تمثل في صعود عائلة إلى المقصورة، وانبهار المسافرة بالرجل، ثم تطورت الأحداث وشعرت المسافرة بالاستفزاز والمهانة بسبب عدم اهتمام الرجل وزوجته بها. وكانت النتيجة إعلانها الهجوم بالموازاة مع وصول القطار إلى المحطة، ثم انتهت القصة بوضعية استرجاع المسافرة وعيها، وإسراعها للالتحاق بالمسافرين قبل إغلاق المحطة.

وعملت مجموعة من الشخصيات والعوامل على تحريك أحداث القصة، وهي شخصيات آدمية منها ما هو رئيس مثل: المسافرة الشابة والجميلة، التي تملك الثقة بالنفس، وتهرب من ضجيج الرجال ومضايقاتهم في الدرجة الثانية من القطار، وهي في الثلاثين من العمر، وشعرت بالغيرة وانزعجت من تجاهل الرجل وزوجته لها، كما تأثرت كثيرا في الموقف الأخير، حين حدّثها الرجل، ففقدت وعيها الذي لم تسترجعه إلا بعد مغادرة المسافرين. وإلى جانبها، نجد أفراد الأسرة المكونة من الزوج الشاب واللطيف والوسيم الذي لم يهتم للمسافرة وجمالها، وظل يداعب ابنه، وكان لطيفا حتى النهاية حين هنأ المسافرة بالوصول بسلام. ونجد كذلك الزوجة التي استغرقت في النوم طيلة الرحلة، ولم تهتم لوجود المسافرة و(تهديدها) لزوجها، ثم الطفل الذي يجري كالبرق، ويحمل لعبة، ويلاعب أباه، وهو تتويج لجمال أبيه وأمه. وهناك شخصيات ثانوية تمثلت في المسافرين على متن القطار. وإنّ العلاقة الرابطة بين هذه الشخصيات متعددة من بينها: علاقة الحب والإعجاب والود الذي يجمع بين أفراد الأسرة، وعلاقة الصراع بين المسافرة والأسرة، إضافة إلى الإعجاب الذي عبرت عنه المسافرة تجاه الزوج.

وقد دارت أحداث هذه القصة في فضاء زمني يتسم بالمحدودية والغموض من الناحية الفلكية، إذ وردت إشارات محدودة تدل عليه، وهي: (اليوم–الرابعة–النهار–يوما...)، وتشير الأحداث إلى أن القصة وقعت نهارا واستغرقت ما يقارب ساعة من الزمن، وركزت الساردة على الزمن النفسي الذي استبطنت فيه الموقف النفسي الذي عاشته المسافرة، وتمثله اللحظات العصيبة التي مرت بها، بعد أن كانت تنعم بالراحة والطمأنينة في البداية، حيث شعرت بالإحراج والغيرة والهزيمة، هذه الأحداث تحمل دلالات متعددة ترتبط بقضايا المجتمع المغربي المعاصر. كما توجد مشيرات زمنية نحوية توحي بوقوع الأحداث في الماضي، وهي: (قررت–مللت–فوجئت–لجأت–فسعت...)، وإلى جانب ذلك، نجد المضارع الحاضر لتحيين أحداث القصة وكأنّ الشخصية تعيشها لحظة القراءة.

وفيما يخص الفضاء المكاني، فهو يمتدّ بين البيت والعمل؛ أي: مسار الرحلة، وتجري الأحداث تحديدا في مقصورة القطار، وهي مكان مغلق وفّر الهدوء للبطلة، لكنه سرعان ما تحول إلى مكان صاخب تعيش فيه



أزمة الشك والغيرة والإحراج، موازاة مع سرعة القطار وعدم استقرار المقطورة، وشكّلت محطة الوصول، نقطة انطلاق الفرج لأنها جعلت الشخصية تتخلص من هذا الموقف، وتفتح أمامها آفاق استعادة الثقة بالنفس والالتحاق بالحياة وبالبيت للراحة.

ويشكل السرد آلية أساس قدم من خلالها السارد الأحداث، فهو سارد حاضر داخل القصة، تشكل شخصيتها الرئيسة، وقد ظهر ذلك من خلال اعتماد ضمير المتكلم الوارد في بعض الكلمات: (قررت- تجاوزت- أحسست- مللت- فوجئت- صدري- أسرعت... إلخ)، كما أنها متساوية في المعرفة مع الشخصيات، ولا تتدخل في اختياراتها، ولا تفسير قراراتها، ولا تكشف أحاسيسها، وهو ما تدل عليه التعابير الآتية: (لم ينتبه إلي مطلقا-انصرف بكل هذه اللامبالاة إلى ابنه-تبدو غارقة في نوم مريح... إلخ)، وبهذا يمكننا الجزم بأن الرؤية السردية الموظفة في القصة هي الرؤية المصاحبة/مع.

ونجد -كذلك- توظيف تقنيات الوصف والحوار، إذ انصب الوصف داخل القصة على الجانب النفسي الداخلي للبطلة التي تكشف من خلاله الإحراج والإهانة التي أحست بها في هذا الموقف، وهو ما تشير إليه العبارات الآتية: (أحس بالغيرة القاتلة تمزق أحشائي-أحسست بالاستفزاز والتحدي ...)، كما ينقل كذلك الجوانب الخارجية للشخصيات، من خلال المشيرات الكلامية المصطفاة: (مسندا كتفه إلى زجاج النافذة- ليست في مستوى جماله- قامة الهيفاء وشعرها الأشقر -طفل بسرعة البرق...)، ويسهم الوصف -بذلك- في تعطيل السرد وتشويق القارئ مع إيهامه بواقعية الأحداث. أمّا الحوار فقليل الحضور، إذا تحدثنا عن جانبه الخارجي المباشر، إذ نجده في لحظة واحدة هي حين همس الرجل للبطلة بالقول: (على سلامتك ...)، أما الداخلي فقد حضر ليكشف من خلاله السارد كل ما شعرت به لحظة عيش الموقف، ودليل ذلك طرحها لتساؤلات عديدة على نفسها، من قبيل: (هل هذا الرجل يجسد فعلا المواصفات التي أحلم بها؟ ... إلخ)، ووظفت هذا الحوار لإظهار الصراع النفسي الذي تعيشه، وكذلك من أجل تشويق المتلقي.

وقد صيغت أحداث القصة بلغة فنية موحية ذات بعد شعري تستمده من استعمال المجازات والاستعارات والتشبيهات التي تضفي جمالية على النص وتؤثر في المتلقي، من قبيل: (بسرعة البرق-مذاق الهزيمة-غارق في أجواء اللعب-الشك يتسرب إلى نفسي-كالذباب... إلخ)، وتحضر الأساليب الخبرية بوفرة، وهي التي تسعفها في نقل الأحداث، إلى جانب الأساليب الإنشائية التي تحدث حيوية في النص، وتكشف عن تفاعل الشخصيات مع ذواتها، ومع غيرها، مثل النداء الذي أفاد التعجب في قولها: (يا له من جنتلمان... إلخ)، والاستفهام في قولها: (ما الذي شدني إليه؟ كيف لا يثيره جمالي؟ ... إلخ)، ويغلب على النص المعجم النفسي المرتبط بالغيرة والحيرة والإحراج الذي عاشته الشخصية البطلة.



وفي الختام، يمكننا القول: إن فرضيتنا المنطلق منها كانت صحيحا، إذ إن القصّة حكاية عن سفر امرأة على متن القطار، باحثة عن الهدوء، لكنها –للأسف– عاشت موقفا محرجا وأحست بالغيرة بسبب عدم اهتمام الرجل وزوجته بها، واستخدمت المبدعة لأجل ذلك تقنيات سردية حديثة، لكونها ركزت في الحدث على تصوير الجو والموقف النفسي المرتبط بالحرج والنوازع النفسية الأنثوية، واختارت له شخصيات مناسبة ومحدودة، وهي: (المرأة المسافرة–الأسرة...)، وجعلت الزمان والمكان مرتبطين بالجانب النفسي للشخصيات، كما اعتمدت الرؤية المصاحبة لنقل أحداث القصة، واستعانت بالوصف والحوار واللغة الشعرية لتشويق المتلقي وإيهامه بواقعية الأحداث. وبهذا يتأكد توفق المبدعة المغربية الزهرة رميج في تجسيد كل مقومات الفن القصصي الحديث، وفي إظهار معاناة المرأة اجتماعيا وعاطفيا/نفسيا... وهو ما يبرهن على المكانة البارزة التي تحتلها المبدعة في مجال الإبداع القصصي بالمغرب.

***



2.3. المسرحية

1.2.3 . النص النظري:

"مدخل لدراسة المسرح"، نبيل حجازي(1)

أنتجت التحولات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي عرفها العرب خلال عصر النهضة فنونا أدبية نثرية جديدة أسهمت في انتشارها الطباعة والصحافة والاقتباس من الأعمال الغربية بعد ترجمتها إلى اللغة العربية، ويعد المسرح من أبرز هذه الفنون، لكونه ينطلق من المسرحية المكتوبة التي تكون نصا أدبيا قائما على الحوار بين الشخصيات في فضاء محدّد للتعبير عن قضية من قضايا المجتمع، ويمتاز بقيامه -كذلك- على إحداث صراع درامي نفسي أو اجتماعي قصدَ إثارة المتلقي وترسيخ رسالة محددة يراد استقرارها في ذهن المتلقي، وقد أسهم في تبلوره وازدهاره العديد من المبدعين العرب، أمثال: مارون النقاش، وتوفيق الحكيم... إلخ، إلى جانب ثلّة من الباحثين والنقاد الذين أسهموا -من جهتهم- في التعريف بهذا الفن وإظهار خصوصياته إلى القارئ العربي، وأبرزهم: معين بسيسو، وعبد الكريم برشيد، ونبيل حجازي صاحب هذا النص الذي جاء بعنوان: "مدخل لدراسة المسرح".

وتأسيسا على ما سبق، ننطلق في القراءة من جملة من التساؤلات الآتية: ما القضية المركزية للنص؟ وما عناصرها الفرعية؟ وما الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية الموظفة لتوضيحها؟ وإلى أي حد استطاع حجازي تقديم تصور نظري عن فن المسرح وآليات دراسته؟

إنّ متأمل العنوان، يجده مكونا من جملة اسمية تحيل على تقديم معلومات أساس في صورة نبذة تعين على دراسة الفن المسرحي، وتضيف البداية إلى ذلك الحديث عن المحاكاة، وبناءً على ذلك، نفترض أن الناقد سيتحدث عن أساس فن المسرح، وتاريخه، وقيامه على المحاكاة.

من خلال القراءة المتأنية للنص، يتضح أن نبيل حجازي يتناول قضية أدبية تتمثل في خصوصيات الفن المسرحي ومقوماته وأسسه، وركائزه الثلاث المتمثلة في: الممثل، والمتفرج، والمكان. وتوزعت هذه القضية إلى عناصر فرعية، أولها: طرح أساس المسرح المتمثل في المحاكاة التي عدّها أرسطو غريزة إنسانية تحقق المتعة. وثانيها: توظيف المحاكاة المتمثلة في الاستكشاف والفهم والامتاع والتخفيف من المخاوف. وثالثها: تعلق المسرح بعناصر المثلث المسرحي، وهي: "الممثل" الذي يحاكي بأفعاله محاولا إيصال فكرة إلى المتلقي، و"المتفرج" الذي يتلقى تلك الأفكار ويترجم الأفعال عبر مخزونه الثقافي، ثمّ "المكان" الذي يلتقي فيه الجمهور

---

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: نبيل حجازي، **مدخل لدراسة المسرح**، ضمن مجلة الوحدة، عدد مزدوج: 94-95، يوليوز-غشت 1992، ص.41-45. (بتصرف).



والممثل. ويختم الناقد بالحديث عن عدم اهتمام المسرح الإغريقي بالكلمة التي كانت مجرد عنصر هامشي ومكمل للأعمال المسرحية.

وقد انطلق حجازي في أثناء تناوله للقضية من جهاز مفهومي يستقي مصطلحاته من مجالات معرفية متنوعة، أولها: مجال الأدب والنقد، الذي تحضر مصطلحاته بقوة على امتداد النص، مثل: (المسرح-المحاكاة-الكلمة-الممثل-المتفرج- المثلث المسرحي-الديكور-الفنون الدرامية... إلخ)، وثانيها: المجال التاريخي الاجتماعي الذي تمثّله مفهوماته في: (العصور الوسطى-الأجيال-المسرح الإغريقي-عهد اليونان-المتلقي-تراكم ثقافي وحضاري-عصرنا الحالي ... إلخ)، وثالثها: مصطلحات تنتمي إلى المجال النفسي، مثل: (المشاعر-المتعة-غريزة-المخاوف-روحه... إلخ)، وبهذا يظهر أن صاحب النص ينطلق من مرجعية أدبية ونقدية تربط الأدب بالمجتمع والتاريخ من جهة، وبنفسية المبدع والمتلقي من جهة ثانية.

وقد اعتمد الناقد في صوغ أفكاره على المنهج الاستنباطي لتسهيل استيعاب المنظور النقدي المقدّم إلى القارئ، ويتجلى ذلك في انطلاقه من العام، إذ تحدث عن المحاكاة بوصفها دافعا أساسا لظهور الفن المسرحي، وانتقل فيما بعد إلى ما هو خاص من خلال ذكر وظائف المحاكاة وعناصر العمل المسرحي الرئيسة والثانوية، مثل: (الممثل والمتفرج والمكان واللغة)، إضافة إلى ما بينه وبين السينما والتيلفزيون من اختلافات.

وتعزز طرحه لهذه الأفكار، بتوظيف مجموعة من الأساليب الحجاجية التي تتحدد غايتها في الإقناع، فنجد في مقدمة هذه الأساليب الاستشهاد بما يذكره أرسطو من حقائق حول المحاكاة، وأسلوب التعريف الذي قدم من خلاله العناصر الأساس للعمل المسرحي، مثل: (الممثل هو الشخص الذي يقوم بمحاكاة مجموعة من الأفعال...)، ثم أسلوب المقارنة الذي ورد من خلاله تميز المسرح عن الفنون الدرامية الأخرى، مثل: السينما والتلفزيون، وينضاف إلى ذلك أسلوب الشرح والتفسير في مثل قوله: (وهذا يعني أن المسرح-أن العناصر الرئيسية...)، وأسلوب الوصف الذي اتضحت معالمه من خلال تقديم مقومات الفن المسرحي وعناصره المختلفة.

ومن الناحية الأسلوبية، نرى أن صاحب النص قد اعتمد لغة عربية فصيحة أخذت طابعا تقريريا مباشرا، يغلب عليها الطابع الإخباري المحقق لغاية الإفهام، وهي غنية بالأساليب اللغوية التي أسهمت في نقل الأفكار، والدفاع عنها، مثل: التكرار المتمثل في ترديد المصطلحات الأساسية للمسرح، مثل: (المحاكاة-المسرح- الإنسان- الممثل- المتفرج... إلخ)، والنفي في قوله: (لا ننكر القيمة العظيمة للكلمة- لا يدخل ضمن...- لا ننفي أن يؤثر... إلخ)، وقد جاء النص متماسكَ الأجزاءِ بفضل مجموعة من الروابط اللغوية



والمنطقية التي وظفت لتحقيق اتساقه، وهي: (بحيث-بل-لكن-أما-وإذا-ولما-ولكن-مثل-من أجل-كذلك-إلا أن - هذه- هذا... إلخ).

وختاما، يمكن القول: إن الباحث نبيل حجازي قدم في نصه النظري تعريفا شاملا للفن المسرحي مع تناوله مقومات هذا الفن وعناصره، التي حددها في "الممثل" و"المتفرج" و"المكان"، لكونها مشكّلة زوايا المثلث المسرحي. ولإقناع المتلقي استعان الناقد بمجموعة من الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية، فضلا عن اعتماد الخلفية النقدية الاجتماعية والتاريخية والنفسية، كما عرض أفكاره وفق المنهج الاستنباطي، وعزّز طرحه بأساليب حجاجية، مثل: التعريف، والمقارنة، والاستشهاد، واعتمد في الصياغة لغة تقريرية مباشرة مسعفة في تحقيق التواصل وترسيخ الأفكار في أذهان القراء. وتأسيسا على ذلك، فإن الناقد نبيل حجازي قد أسهم بجدّ في ترسيخ فن المسرح، ونشر قواعده في العالم العربي من خلال التعريف النظري بخصوصياته ومميزاته.

***



2.2.3. النص المسرحي الأول:

"اللحن الجديد"، توفيق الحكيم[1]

ارتبط ظهور المســرح في البيئة العربية بالتحولات الثقافية والاجتماعية التي عرفها العرب خلال عصــر النهضـــة، إذ ازدهرت حركة الترجمة والتبادل الثقافي مع الغرب، وظهرت الصـــحافة والطباعة، الأمر الذي أسهم في بزوغ أعمال مسرحية تمثلت في نصوص أدبية، استثمر فيها مزيج من الكلام والإيماءات والأصوات والموسيقى في أثناء عرضـها على ركح المسارح، وتميز بقيامه على الحوار الذي يحدث حركية وصراعا بين الشـخصـيات والمواقف التي تجسدها، كما أنه وسـيلة للتعبير عن قضـية من قضـايا المجتمعات العربية التي أبدع في تناولها مجموعة من المبدعين المســرحيين، أمثال: مارون النقاش، وعبد الكريم برشــيد... إلخ، إلى جانب رائد المســرح المصــري ومبدع اتجاهاته الاجتماعية والذهنية توفيق الحكيم، صــاحب النص الذي بين أيدينا، والذي ســنعمل على تحليله وبحث جوانبه الفنية الإبداعية والأسـلوبية من خلال مواجهته بمجموعة من الأسئلة، وهي:

ما موضــوع هذه المسـرحية؟ وما أحداثها؟ وما شـخصــياتها البارزة؟ وما أبرز الوسـائل الفنية والأسـلوبية الموظفة فيها؟ وإلى أي مدى تمكن توفيق الحكيم من تجسيد مقومات الفن المسرحي؟

تحمل المســـرحية عنوان: "اللحن الجديد"، وهو عبارة عن جملة اســـمية تحيلنا كلمتها الأولى على مجال الموسيقى والفن والإبداع عموما، أما الكلمة الثانية، فتدل على الجدة والتغيير والتحديث الذي طرأ على اللحن. وبهذا فالعنوان يتضـــمّن دلالة الإبداع والابتكار في مجال الفن الموســـيقي، وتحديدا في الإنتاج الموســـيقي الجديد، وإذا اعتمدنا بداية النص فإنها تضـعنا أمام مشـهد رومانسـي للزوجين: حمدي ووجدان في شـقة جميلة بحي الزمالك الراقي، تطل على النيل، فحمدي يعزف على آلة البيانو، بينما وجدان تنسّـــق الأزهار وتزين المكان، واستنادا إلى ذلك، نفترض أنّ المسرحية ستحكي عن احتفال الشخصيات بمناسبة معيّنة، يعزف فيها حمدي لحنه الجديد.

بعد قراءتنا المتأنية للمســـرحية، يتضـــح أنّها تعرض حوارا بين زوجين، حديثي العهد بالزواج، في لحظة احتفالهما بمرور الشـهر الثاني على زواجهما، وقد أعد حمدي لحنا جديدا مفاجأة لوجدان زوجته، غير أن جوّ الاحتفال ســيتعكر عندما أثارا مشـكل تدخلات أم الزوجة في حياتهما وانتقاداتها الدائمة لمعيشــتهما، فتتدخل وجدان محاولة تهدئة حمدي والتقليل من مخاوفه وقلقه تجاه تصـــرفات الأم بإظهار عدم التأثر بكلامها وتوجيهاتها لها، مثل مخاطبتها لها بصاحبة الجلالة وادعائها أن شقتهما القديمة عشّة فراخ، وتدمّرها من حكم

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: توفيق الحكيم، **المسرح المنوع**، المطبعة النموذجية، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص.507-509.



الزمان عليه. وانتظمت هذه الأحداث وفق ثلاثة مقاطع داخل المسرحية تبدو خطاطتها السردية في المقطع الأول خلال لحظة البداية عند ابتهاج الزوجين بمناسبة شهر العسل، وإعلان حمدي لإنتاجه لحنا جديدا لزوجته، ويبدأ المقطع الثاني معلنا عن وضعية الوسط، بشرود وجدان وتساؤل حمدي عن سر هذا الشرود المتكرر، ثم ربطه إياه بحضور الأم وتدخلها في حياتهما، عبر الانتقاد والتذمّر ومخاطبة ابنتها بلقب صاحبة الجلالة، وعدم رضاها رغم محاولته تغيير الشقة والاجتهاد في طلب العيش، وتجيبه وجدان بأن أمها لم تقصد الإساءة، وفي المقطع الثالث تلوح النهاية بنفي الزوجة لمخاوف حمدي وإثباتها أن الأم لن تؤثر فيهما وفي علاقتهما.

سخّر توفيق الحكيم شخصيتين اثنتين لإدارة الحوار المسرحي، كل منهما يضطلع بدور في بلورة الحكاية ونمو الموقف، الأولى شخصية حمدي العازف الموسيقي الشاب الحديث العهد بالزواج، وهو رومانسي حالم، ومحبّ لزوجته، وساعٍ إلى إسعادها، ومتضايق من تدخلات حماته في حياتهما الزوجية وانتقاداتها الدائمة لمعيشتهما، رغم كل محاولاته لتحسين الأوضاع بالانتقال إلى شقة جميلة بعد الإقامة بشقة قديمة كانت تشبهها بعشة الفراخ، ورغم ذلك يبقى متفهما لزوجته، بوصفها الشخصية الثانية في المسرحية، تحمل اسم وجدان، فهي شابة حديثة العهد بالزواج، وتنحدر من أسرة ميسورة، كما أنها رومانسية حالمة، رغم الشرود الذي لوحظ عليها في الآونة الأخيرة، وهي تبرر تصرفات أمها وتحاول تبديد مخاوف زوجها، من خلال شرح وجهة نظر الأم والتدليل على عدم تأثرها بكلامها وتصرفاتها التي أقلقت راحة حمدي. ويمكن تصنيف الأم من الشخصيات المؤثرة –كذلك– في أحداث المسرحية رغم عدم تدخلها المباشر، وذلك لإحداث تدخلاتها أزمة عقّدت الأمور بين الزوجين. وبهذا فإنّ الشخصيات لها أبعاد رمزية تتعلق بالإخلاص والتفاهم في الحياة الزوجية، رغم ما يشوبها من اختلالات بتدخل أطراف خارجية.

ويعدّ الفضاء من أبرز مكونات الأعمال المسرحية، هذا ما ينجلي من خلال هذا النموذج، فقد دارت الأحداث في مكان متميّز بالجمالية المتماشية مع أجواء الفرح والسعادة التي يعيشها الزوجان، لأنّها وقعت في شقة جميلة على النيل، تمثل فضاء الفرح والجو الرومانسي بوجود: (بيانو–آنية فيها أزهار منسّقة). أمّا الزمان فلم ترد عنه إشارات محددة وكافية تعيّنه، لأن المبدع أراده زمنا متعاليا يمثل الوضع الاستثنائي الذي يعيشه الزوجان معا، وما يثبت ذلك بعض ما ورد عن المناسبة التي يحتفلان بها واعتزامهما الاستمرار في إحيائها وتعويض التقويم المعتاد بها، من خلال المشيرات الآتية: (شهر العسل الأول–شهر العسل الثاني–شهر العسل الثالث... تقويم لنا وحدنا... إلخ)، وما لبثت جمالية هذا الزمن حتى تحولت إلى توتّر وجدال، عبر توظيف تقنية الاسترجاع التي استحضرت عبرها تدخلات الحماة الواردة في عبارة: (إنها ظلت تقول عن



شقتنا السابقة إنها عشة فراخ، أمرنا لله، حكم علينا الزمان)، وبهذا فإن الزمن الغالب هنا، هو الزمن النفسي الذي رصد المواقف النفسية التي عاشتها الشخصيتان.

وبما أن الحوار يشكل العمود الفقري للأعمال المسرحية، فإننا نجده يشتغل بشكله الخارجي المباشر، وتتبادل فيه الشخصيتان الحديث بوصفهما قطبي العملية التواصلية في المسرحية، انتقلا من وضعية الانسجام والتآلف، إلى وضعية الاختلاف والتعارض، إضافة إلى شخصيات أخرى تعرفنا عليها، وأدركنا خصائصها النفسية والفكرية، وتعرّفنا على موضوع الصراع بينهما، كما أنّ المسرحية عملت على إحداث مشاهد رومانسية، وأخرى صراعية وُجهت لخدمة غاية تشويق القارئ وإمتاعه.

وقد أحدث الحوار في المسرحية صراعا دراميا بين موقفين متعارضين، له أبعاد نفسية وفكرية واجتماعية، لأن المسرحية تظهر صراعا نفسيا بين "حمدي" المتأثر بتصرفات الحماة، والثائر عليها، وبين "وجدان" التي تخاف على وضعها العائلي، وتسعى إلى الحفاظ على التوازن عبر التقليل من شأن تلك التدخلات، وإن كان ذلك بإظهار عدم التأثر بما تقوله الأم. ويظهر الجانب الفكري من هذا الصراع في كون الزوجين يجسدان صراع الأجيال في تعاملهما مع تدخلات الأم، إذ إنها تجسد العقلية التقليدية التي تسعى إلى التحكم في مصير الأبناء وحياتهم، وهما يجسدان عقلية الشباب الساعي إلى التحرر من سلطة الآباء وتحقيق الاستقلالية بعد الزواج، أما الجانب الاجتماعي فهو حاضر في الصراع الطبقي الظاهر بين الأم وزوج ابنتها، فالتفاوت بين طبقتيهما الاجتماعيتين أحدث أزمة مؤثرة في حياة الزوجين-معا-، فالأم -على ما يبدو- تنتمي إلى الطبقة الميسورة، من خلال مناداة ابنتها بصاحبة الجلالة وعدم رضاها عن حياتها الجديدة، وحمدي يمثل الطبقة الفقيرة، فهو شاب كان يملك شقة متواضعة، واجتهد لامتلاك شقة تليق به، لكن الأم ما تزال متذمرة. وهذا الصراع من شأنه تشويق المتلقي وفتح عينيه على خبايا المجتمع ليلتقط إشارات بخصوص بعض الحلول الممكنة لهذه المشاكل.

ومن الخصائص الفنية التي ينبني عليها المسرح توظيف الإرشادات الركحية التي تعين على إضاءة جوانب أخرى من العالم المسرحي، وتساعد على تمثّل الزمان والمكان، وأوضاع الشخصيات وتحركاتها، وهي الأدوار التي تؤديها في هذه المسرحية، وذلك بوجود -منذ البداية- إرشاد يمهدنا بالدخول في جو المسرحية، ويقدم لنا المكان والشخصيتين، ثم الجو الشاعري الذي تعيشانه (شقة جميلة على النيل... يسكنها حمدي ووجدان... حمدي أمام بيانو... ووجدان تنسّق أزهارا...)، وتقدّم لنا الإرشادات -كذلك- معلومات عن الحالات الذهنية التي توجد عليها شخصية وجدان (شاردة فجأة)، وهذا -في الحقيقة- بمنزلة إعلان عن التحول في الأحداث، وتهييء للقارئ كي ينطلق إلى بؤرة الصراع واشتداده، وهذا هو الإرشاد الوحيد الوارد



وسط المسرحية. ورغم ندرة هذه الإرشادات، فإنها أدت وظائف مهمة، نوجزها في توجيه القارئ ورسم الأجواء والتحولات التي تجري أمامه في مسار الأحداث.

وقد اعتمد المبدع في بناء عمله لغة أدبية فنية موحية تتسم بالطابع الشعري، وتستمد شعريتها من توظيف المجازات والاستعارات، مثل ما ورد في التعابير الآتية: (عشة الفراخ-حكم علينا الزمان-انتظري اللحن الجديد-ابتسامتك وإشراقك-تقويم لنا وحدنا-شهر العسل الثاني-شهر العسل الثالث... إلخ)، كما أنها لغة حوارية وظفت فيها الأفعال اللغوية التي تدل على التفاعل بين الشخصيات، ومنها صنف الطلبيات، مثل: الاستفهام الذي أخذ دلالته الحرفية في النماذج المذكورة: (وهل استمعت إلى كلامك؟ ماذا بك يا وجدان؟)، كما أن له دلالات استلزامية في مواضع أخرى، مثل: (أهذه حياة لائقة بنا؟)، لكونه يدل على التذمر وعدم الرضا، إلى جانب النهي في قوله: (لا تؤاخذها-لا تتصور أوهاما-لا تثر... إلخ)، والنداء في قوله: (يا صاحب... – يا حمدي...)، والأمر عندما قال: (انصرف إلى ألحانك الجميلة)، وهناك -أيضا- صنف التقريرات الذي يدخل ضمنه النفي في قوله: (لا أؤاخذها-لا أقصد-لا أظنها-لا تعجبها...)، ثم صنف الوعديات كما في: (انتظري اللحن الجديد أؤلّفه لك هذه المرة على البيانو... إلخ). وقد أسهمت هذه الأساليب كلها في تنويع أسلوب النص كما حققت الإقناع في ما بين الشخصيات، إلى جانب الإمتاع لدى المتلقي.

إجمالا، يمكننا القول: إنّ توفيق الحكيم قد جسّد -في هذه المسرحية- مقومات الفن المسرحي، لأنّه تناول قضية التآلف بين الأزواج، وبعض المشاكل التي تعوق احتفالاتهم، معتمدا الأسلوب المسرحي الذي وزع فيه الأدوار على شخصيتي "حمدي" و"وجدان"، وأحدث بينهما حوارا مشوقا كشف عن صراع بين الأفكار والمواقف والذهنيات بلغة فنية غنية بالأساليب البلاغية والأفعال اللغوية التي زادت من تشويق القارئ وجمالية النص وتأثيره، هذا ما يجعل فرضيتنا المطروحة آنفا صحيحة من زاوية احتفال الزوجين، رغم أنها لم تضم المشاكل الناتجة عن تدخلات الأم، التي تعد أساس المسرحية وقضيتها التي قدم لها الكاتب حلا يتمثل في الحوار والتفاهم بين الزوجين وهو ما نوافقه عليه، لأنّ الحوار والتفاهم كفيل بتجاوز المشاكل المختلفة بين الأزواج رغم اختلاف انتمائهم الاجتماعي، وتدخلات أهلهم أصحاب العقلية السلطوية التقليدية.

***



3.2.3. النص المسرحي الثاني:

"رابعة وربيع والرحلة المشؤومة"، عبد الكريم برشيد[1]

ظهر المسرح في الثقافة العربية خلال عصر النهضة، بفضل الاحتكاك الثقافي مع الغرب، وظهور الصحافة، مع نشاط حركة الترجمة. فهو فن نثري يقوم على الحوار بين الشخصيات حول موضوع معين، فكري أو اجتماعي، داخل فضاء محدد، كما يتميّز عن بقية الفنون النثرية بقابليته للتمثيل والتشخيص على الخشبة بعد إضافة عناصر، مثل: الديكور، والإضاءة، والموسيقى. الأمر الذي يكسبه حيوية تزداد بتفاعل الجمهور. وقد أبدع في تأليفه مجموعة من المبدعين العرب، أمثال: مارون النقاش، وتوفيق الحكيم، والطيب الصديقي، وعبد الكريم برشيد؛ صاحب هذا النص؛ فهو كاتب مغربي رائد للمسرح الاحتفالي القائم على توظيف الثقافة الشعبية وإزالة الحواجز مع الجمهور، ومن مؤلفاته المسرحية: "رابعة وربيع والرحلة المشؤومة" التي نعتزم تحليلها من خلال الإجابة عن الأسئلة الآتية:

ما موضوع هذه المسرحية؟ وما أحداثها وشخصياتها؟ وما الوسائل الفنية والأسلوبية المستخدمة فيها؟ وما مدى التزام الكاتب بمقومات الفن المسرحي؟

لقد جاء العنوان عبارة عن جملة اسمية تضم ثلاثة عناصر، هي: شخصية أنثوية تحمل اسم: "رابعة" وهي تدل على العدد ويفيد الترتيب، وشخصية ذكورية تحمل اسم: "ربيع"؛ يشير اسمه إلى الربيع، فصل الخضرة والخصب، يجمعهما حرف العطف "الواو"، أمّا "الرحلة المشؤومة"، فتدل على سفر حزين مليء بالشقاء، وبناءً على هذه المشيرات، نفترض أنّ المسرحية سيكون موضوعها مرتبطا برحلة "رابعة" و"ربيع" التي يطبعها الشؤم والتعب. فما الذي جعل هذه الرحلة مشؤومة؟

بعد القراءة الفاحصة للنص يتّضح أنه مسرحية تدور أحداثها حول الرحلة الفنية التي جمعت "رابعة" و"ربيع"، واتسمت بالفشل في كل مراحلها، مما جعل "ربيعة" تفقد الأمل، وتقتنع بأنّ الشؤم يلاحقها، بينما يحاول "ربيع" التخفيف عنها من خلال نظرته التفاؤلية.

وقد توزعت مقاطع المسرحية وفق خطاطة سردية تضمنت وضعية أولية تحدث فيها الممثلان عن الخمول والركود الذي أصاب حياتهما الفنية، وتأتي الوضعية الوسطية بحديثهما عن الواقع الذي يعيشانه، واستعراض مسارهما الفاشل في التمثيل، نظرا لغضب الجمهور وتخريب القاعة خلال عرض مسرحيتهما الأولى، وانتهت المسرحية الثانية بتكسير ساق الممثل بسبب زهْوه بعدما أوقفه "ربيع" على أرجل من خشب، واتخذت المسرحية

---

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: عبد الكريم برشيد، **عطيل والخيل والبارود**، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء، (د. ط)، (د. ت)، ص.18-21. (بتصرف).



الثالثة المسار نفسه، أما الثالثة فأصر فيها المدير البدين على تشخيص دور هارون الرشيد، فاستفز الجمهور بأدائه المغضب فانهال عليه ضربا حتى فقد وعيه، وجاءت الوضعية النهائية باعتزام "ربيع" توديع هذا الماضي الأليم، ورفع الشؤم عن حياتهما، لكنّ "ربيعة" بقيت متشبثة بفكرة أن الشؤم يلازمهما، وأن "ربيعا" يحمله في نعليه، فإحساسها لا يخطئ.

وتعمل شخصيتا ربيع ورابعة على إضافة حركية داخل المسرحية، لأنهما يمثلان العاملين في الميدان الفني المسرحي، الشخصية الأولى "ربيعة" ممثلة مسرحية، ورفيقة "ربيع" في المهنة، وتؤمن بالخرافات، وتحمّل "ربيع" مسؤولية فشل مسرحياتهما، وتجعل الشؤم رفيقا له، مع امتلاكها لنظرة متشائمة حول المستقبل. أما شخصية "ربيع" فإن اسمه يدل على فصل الربيع المعروف بالخضرة والخصب، وهو مرتبط بالجمال والتفاؤل، وهذا ما يتجسد -فعلا- في المسرحية، فهو شخص متفائل ومتشبث بالأمل، رغم الفشل الذي يلاحقه في مسرحياته، كما أنّه كاتب وممثل وشاعر، واثق من نفسه، ومتحمّل لمسؤولية مساره الفني، ومتفائل بالمستقبل الزاهر، وإذا أردنا تحديد طبيعة العلاقة التي تجمع بين الشخصيتين فإننا نرصدها في علاقة الصداقة، لكونهما رفيقين في المهنة، وتجمعهما أمور كثيرة، أبرزها الرحلة المشؤومة في مجال الفن المسرحي.

وتتأسس هذه المسرحية -مثل باقي المسرحيات- على الحوار الذي يعد وسيلتها لنقل الأحداث والأفكار والتصورات، وهو حوار خارجي مباشر بين شخصيتي: "رابعة" و"ربيع"، وموضوعه المسار الفني الفاشل للشخصيتين معا، وكل منهما تعمل على الدفاع عن وجهة نظرها، وتعتمد فيه جمل قصيرة موجزة، ينتقي فيها الكاتب العبارات المناسبة التي تسعفه في إبلاغ الأفكار، إضافة إلى اعتماد تقنية الحذف: (... وكان... وأحس الممثل بالزهو، ومشى مشي الطواويس...)، وهو ما يترك الفرصة للقارئ كي يملأ الفراغات بحسب مخزونه الثقافي والمعرفي، ويسهم هذا الحوار -أيضا- في التعريف بالشخصيات وإبراز الأفكار التي تدافع عنها.

وقد أحدث هذا الحوار صراعا دراميا مشوقا استحضر فيه الجانب الاجتماعي المتعلق بوضعية الفنان وما يعيشه من تهميش ومشاكل اجتماعية، إضافة إلى الجانب الفكري، لأنّ هناك صراعا بين التفاؤل والتشاؤم، فـ"ربيع" يسعى إلى الدفاع عن التفاؤل والأمل في مستقبل أفضل، في حين تحاول "رابعة" أن تقنعه بنظريتها المتشائمة. يقدم "ربيع" حججا تظهر أنّ المستقبل سيكون أفضل بتعبيراته من قبيل: (أعدك أن أرفع الشؤم عن حياتنا)، وتتشبث "ربيعة" بموقفها المتشائم بأقوالها الدالة على ذلك، مثل: (الشؤم يلاحقنا-أنت تحمل الشؤم في نعليك)، ويأخذ هذا الصراع بعدا ثالثا، يتجلى في البعد النفسي الذي يظهر فيه الصراع النفسي الداخلي للشخصيات، فـ "ربيعة" تعيش حزنا وقلقا تجاه المستقبل، و"ربيع" يجسد الأمل، ويشخص مجموعة من الأدوار



التي تظهر الأنانية التي اتصف بها المدير ونزعة التحكم في شخصية "هارون الرشيد". وبتوجه هذا الصراع إلى متفرج قصد تشويقه وإقناعه بضرورة التفاؤل وأهميته، وعدم الإيمان بالخرافات، وتحمل مسؤولية الفشل.

وتحضر مجموعة من العناصر المميزة للمسرح داخل النص، تطالعنا مقوماته، مثل: المخرج وعناصر الديكور والإضاءة، والتمثيل المتمثلة في: (الكراسي-الجمهور-المخرج-المدير يخاطب أشخاصا وهميين... إلخ)، إلى جانبها الإرشادات المسرحية التي تبيّن حالة الشخصيات، ومنها: (التعجب-ضاحكا-يضحك... إلخ)، الموضحة لأدوار المسرحية، من قبيل: (في دور الحارس-يمسح وجهه... إلخ)، وحركاتها وتفاعلها فيما بينها، مثل: (حراس وهميون-يعود إلى رابعة وقد لانت لهجته هذه المرة). كل هذه المقومات تجعل المتلقي أمام نص مسرحي متكامل الأركان، وكأنه يشاهد عرضا مباشرا.

وقد صيغت المسرحية بأسلوب فني يعتمد اللغة الفنية الموحية، الغنية بالرموز والإشارات التاريخية، مثل توظيف الأسماء الآتية: (هارون الرشيد-القيان والجواري... إلخ)، والثقافية الفنية، مثل: (الشدو والضرب على العود... إلخ)، كما تقتبس أقوالا معروفة في التاريخ مثل قول عمر للسحابة: "اذهبي حيث شئتِ وأمطري فسوف يعود إليّ خراجك..."، وبعض الأمثال المغربية، مثل: (شنق المدير حاكموا ربيعا)، الذي يحيل على المثل الشعبي: (طَاحَتْ الصَّمْعَة عَلْقُوا الحَجَّامْ)، وتستفيد كذلك من المجازات والاستعارات، مثل: (شوق أخضر-الشؤم يلاحقنا-مشى مشي الطواويس-لا ترينَ غير الظلام-ودّعنا الأيام السود... إلخ)، وتم توظيف الكثير من الأساليب التي أظهرت تفاعل الشخصيات فيما بينها محققة الإقناع والإمتاع للقارئ، ومنها أسلوب النداء الوارد في العبارات الآتية: (يا ربيع-يا امرأة-يا مولاي... إلخ)، والأمر الممثل في الكلمات المرصودة: (اذهبي-أمطري-انزعوا-دوسوا-انتظري... إلخ)، وأسلوب الاستفهام الذي يطالعنا في قوله: (وما ذنبي أنا؟ هل أنت أخرس؟ ماذا رأيت؟ ... إلخ)، وأسلوب النفي الذي نجده في العبارات الآتية: (لا تكفين عن التعب-لست أدري-لا يخطئ... إلخ)، وأسلوب التوكيد الوارد في قوله: (إنني شاعر-إنّه المدير...)، وأسلوب التعجب المتحقق في قوله: "ما أتعس أن تكون ممثلا!".

إجمالا يمكن القول: إنّ عبد الكريم برشيد، قد توفق في استثمار كل مقومات الفن المسرحي، وذلك بعرضه المسار الفني الفاشل للممثلين: "ربيعة" و"ربيع" المليء بالمشاكل والشؤم، مستخدما الأسلوب المسرحي القائم على الحوار والنقاش بين الشخصيتين المعبرتين عن التعارض والصراع بين التفاؤل والتشاؤم، مما أحدث صراعا دراميا ذا بعد اجتماعي وفكري ونفسي، كما صاغ كل ذلك بأسلوب فني استثمر فيه الرموز والإشارات الثقافية والتاريخية، مؤثثا ذلك بالمجازات والاستعارات والأفعال اللغوية المختلفة لتحقيق غايتين مهمتين، هما: الإمتاع والإقناع، وبهذا تظهر المكانة البارزة لفن المسرح في تناول القضايا الاجتماعية. لقد أبان المبدع عن

قدرة عالية في تفكيك بنية المجتمع، ونقد ظواهره الســـلبية لأجل إرشـــاد المتلقي إلى الحلول الناجعة، وهذا ما يلتقي فيه كل من عبد الكريم برشيد وتوفيق الحكيم صاحب المسرحية الآنفة.

***



4. المجزوءة الرابعة: مناهج نقدية حديثة

4.1. المنهج الاجتماعي

1.1.4. النص النظري:

"من السياق الأدبي إلى السياق الاجتماعي"، صلاح فضل(1)

يعمل المنهج الاجتماعي على بحث العناصر الخارج نصية في العمل الأدبي، وذلك بالعودة إلى الشروط الاجتماعية المرافقة لإنتاج النصوص الإبداعية، مستفيدا مما تحقق من تقدم في علم الاجتماع، والفلسفة الاشتراكية، وهو ينظر إلى الظاهرة الأدبية بوصفها ظاهرة اجتماعية، كما ينظر إلى الأديب بوصفه كائنا اجتماعيا لا يمكن عزله عن البيئة الاجتماعية التي نشأ فيها. وقد ظهر وتطور مع كبار النقاد الغربيين أمثال: جورج لوكاتش، ولوسيان غولدمان... وامتد إلى الساحة النقدية العربية بفضل جهود العديد من النقاد الذين كان لهم الفضل في ترجمة المنجزات العلمية في هذا الباب، والاقتباس من كتابات الرواد الغربيين، تعريفا به وتطبيقا له على الأدب العربي، ومن أبرز هؤلاء النقاد: محمود أمين العالم، وإدريس الناقوري، وحميد لحميداني، والناقد المصري صلاح فضل؛ صاحب هذا النص النظري الذي يحيل عنوانه: "من السياق الأدبي إلى السياق الاجتماعي" الدال على التحول الذي عرفته الدراسات الأدبية من الاهتمام بالسياق الداخلي للأدب إلى سياقه وظروفه الاجتماعية. وتأسيسا على ما سبق، يمكننا أن نتساءل:

هل يعكس موضوع النص هذه الفكرة التي يقدمها العنوان؟ وما الأفكار الفرعية المشكلة له؟ وما الآليات المنهجية والحجاجية التي سخرها الكاتب لخدمة غرض الدفاع عن أفكاره؟ وإلى أي حد استطاع الناقد التعريف بالمنهج الاجتماعي؟

من خلال القراءة المتأنية للنص، يتضح أن صلاح فضل، يناقش قضية تتعلق بالنقد الاجتماعي، إذ يعرّف بمنهجين بارزين فيه من خلال تناول مفاهيمهما وخصوصياتهما وإجراءاتهما المعتمدة في تحليل الظاهرة الأدبية؛ الأول: منهج اسكاربيت المدعو "علم اجتماع الظواهر الأدبية"، الذي يعمل على دراسة الأدب بوصفه منتجا اقتصاديا يخضع لمنطق الإنتاج والتسويق والاستهلاك، فيدرسه في تلك المراحل -جميعها- مستخدما البيانات الإحصائية والاستمارات. والثاني: يسمّى "علم اجتماع الإبداع الفني في الأدب"، الذي صاغه غولدمان، وبناه على مفهومين أساسيين، هما: البنية الدالة، ورؤية العالم، وأكد صلاح فضل أكد أن هذا المنهج يسلك في دراسته للأدب مرحلتين، هما:

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، منشورات دار آفاق الجديدة، بيروت، ط.3، 1986، ص.220-241. (بتصرف).



- المرحلة الأولى: الفهم؛ يكتشف فيها البنية الداخلية للعمل الفني وعناصرها الدالة.
- المرحلة الثانية: الشرح؛ وهي مرحلة يعمل فيها المحلل على تفسير تلك البنية للوصول إلى استخراج رؤية العالم، التي يعبر عنها المبدع، وأسباب التعبير عنها في صياغة إبداعية دون غيرها. ويبدو أن هذه القضايا ترتبط فيما بينها بعلاقة التكامل، لأنها تشكل أجزاء الاتجاه الاجتماعي في دراسة الأدب.

ويستند الناقد صلاح فضل في طرحه للموضوع، إلى خلفية نقدية اجتماعية واقتصادية تجمع بين مختلف الجوانب المهمة المشكلة للمنهج الاجتماعي، وذلك ما يتضح من خلال الجهاز المفهومي الذي يؤسس عليه نصه، إذ اعتمد المصطلحات الأدبية النقدية، مثل: (الأدب-النقد-الإبداع-العمل الأدبي... إلخ). والمصطلحات الاجتماعية، مثل: (المجتمع-الظاهرة... إلخ). والمصطلحات الاقتصادية، مثل: (الإنتاج-التسويق-الاستهلاك... إلخ)، ذلك ما ضمن للناقد التناول الشامل للموضوع.

أما بخصوص طرائق العرض، فإن الناقد اعتمد المنهج الاستنباطي في طرح الموضوع؛ وذلك بانتقاله مما هو عام إلى ما هو خاص، إذ أشار في البداية إلى وجود تواجد منهجين في دراسة اجتماعية الأدب، وكشف معلومات عامة عنهما، لينتقل فيما بعد إلى الجزئيات المشكلة لكل منهما على حدة. هذا ما مكّنه من تنظيم الأفكار، وتسهيل استيعابها عند القارئ.

لقد عزز الناقد طرحه للموضوع باعتماد جملة من الأساليب الحجاجية التفسيرية، مثل: التعريف بالمنهجين النقديين اللذين يبرزان الجوانب الاجتماعية للأدب. والسرد الذي تولى مهمة كشف خصوصياتهما من خلال عرض مراحل تحليل كل واحد منهما للمنتج الأدبي من خلال الكلمات الآتية: (الإنتاج، التسويق، الاستهلاك... إلخ). والمقارنة بينهما فيما يخص الوسائل المفهومية والمنهجية المميزة لكلّ منهما: (الأول يستعمل مفاهيم الاقتصاد، والثاني له مفاهيم أخرى هي البنية الدالة ورؤية العالم). كما أنه اعتمد أسلوب الاستشهاد بتعريف جان بياجيه لمفهوم البنية، والتمثيل بالمفاهيم والمراحل الخاصة بكل منهج من المنهجين (التسويق، النشر، القارئ، البنية الدالة، الفهم، الشرح)، إضافة إلى أسلوب حسن التقسيم، من خلال قوله: (الأول... والثاني... أما...). مما ساعده على تأكيد أفكاره للوصول إلى غاية إقناع المتلقي بها.

وتمت صياغة أفكار النص باعتماد أسلوب تقريري مباشر يعتمد لغة سهلة، من أجل تقريب المعارف إلى المتلقي العربي، كما أتى النص غنيا بالأساليب والآليات اللغوية التي تمكّن من تعزيز الطابع الحجاجي للنص، مثل: التكرار الوارد للكلمات الآتية: (الظاهرة الأدبية-العالم الفني-البنية-رؤية العالم... إلخ)، والتوكيد البارز في قوله: "فإن العمل الأدبي..."، والنفي الوارد في قوله: "لا يعبر عن رأي الكاتب، لا يمكن الفصل الجذري بين القوانين...". وقد أسهمت في ترابط أجزاء النص مجموعة من الروابط المختلفة الموظفة لضمان



التماســـك بين مختلف أفكاره وفقراته من خلال الكلمات الآتية: (الواو–أو–الفاء–لكن–بل–من هنا–ثم–على أن–إلى هنا... إلخ).

ختاما، يمكن القول: إن الناقد المصــري صــلاح فضــل، قد توفق إلى حد بعيد في تسـليط الضــوء على الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي، إذ عرّف به، وبين المنهجين المكونين لـه، ثم بيّن المفاهيم والإجراءات الخاصـة بكل منهما، معتمدا –في ذلك–المرجعية النقدية الاجتماعية والاقتصـادية، والطريقة الاسـتنباطية التي مكنت –فعلا– من تنظيم الأفكار، مع اســـتثمار أســـاليب حجاجية متنوعة، مثل: التعريف، والتقســـيم، والاستشـهاد... وهي آليات عملت على تعزيز الطابع الحجاجي للنص، فضـلا عن اعتماد صـاحبه الأسلوب التقريري المباشر، والروابط اللغوية المتنوعة. ويبقى الأمر الذي يؤاخذ عليه صـلاح فضل في هذا النص، هو أنه لم يشر إلى أن الأدب له جوانب أخرى غير مرتبطة بالمجتمع، تدرسها مناهج نقدية أخرى يتوجب الإشارة إليها، وإلى مدى اهتمامها بالأدب مقارنة مع المنهج الاجتماعي.

***



2.1.4. النص النقدي الأول:

"القيم الاجتماعية في رواية "دفنا الماضي"، لعبد الكريم غلاب، الأمين العمراني[1]

المنهج الاجتماعي منهج نقدي حديث يستفيد من معطيات علم الاجتماع ومفهوماته، والفلسفة المادية لدراسة الأدب، إذ يرى رواده أنّ الأدب ظاهرة اجتماعية، لبحث الأساس والعلاقات التي تربط الإبداع الأدبي بالشروط الاجتماعية المؤطرة له، وذلك عبر التأويل الاجتماعي للإبداع، وتتبع الخلفيات الاجتماعية المتحكمة في إنتاجه واستهلاكه، ومدى تعبيره عن الصراع الدائر في المجتمع، وبذلك يرى هذا المنهجُ الأدبَ صورةً للمجتمع، ومرآة تعكس الانتماء الطبقي للأديب. وقد ظهر في الغرب مع أعلام بارزين أمثال: جورج لوكاتش، ولوسيان غولدمان، كما حظي بتجاوب واسع من النقاد العرب في المشرق والمغرب، أبرزهم: سلامة موسى، ولويس عوض، ونجيب العوفي، وصلاح فضل، وحميد لحميداني، وإدريس الناقوري، والأمين العمراني صاحب نص "القيم الاجتماعية الجديدة في رواية: "دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب".

وتأسيسا على ذلك، يمكننا طرح الأسئلة الآتية: ما قضية النص المركزية؟ وما مكوناتها الفرعية؟ وما الوسائل الحجاجية والمنهجية والأسلوبية الموظفة في توضيحها والدفاع عنها؟ وإلى أي حد استطاع الناقد توظيف المنهج الاجتماعي لكشف خبايا النص الأدبي المدروس؟

بتأملنا لعنوان النص، نجد أنه يحدد موضوع الدراسة في رواية: "دفنا الماضي"، للروائي المغربي عبد الكريم غلاب، كما يبين نوع الدراسة التي ستخضع لها الرواية، وهي البحث في القيم الاجتماعية الجديدة التي تتضمنها، ومن هنا، نجد أن الدارس كان واضحا في عنوانه المشير مباشرة إلى المنهج الاجتماعي، وبهذا نفترض أنه سيدرس هذه الرواية من الزاوية النقدية الاجتماعية، التي تربط الظاهرة الأدبية –والرواية بالخصوص– بالمجتمع الذي أنتجها.

نكتشف من خلال القراءة المتأنية، أن الناقد يتناول في النص قضية نقدية مفادها أن القيم الاجتماعية الجديدة في رواية: "دفنا الماضي" كانت نقدا للواقع من منظور يسعى إلى إصلاح الظواهر الاجتماعية والسياسية التي عرفها المجتمع المغربي في فترة الخمسينيات من القرن الماضي، وهي تطمح إلى تغيير الكائن بواقع ممكن تسوده المساواة.

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: الأمين العمراني، **الرواية المغربية بين قيود التأثر ومغامرة التجريب**، مطبعة الطوبريس، طنجة، ط.1، 2003، ص.101-104.



يستهل الناقد دراسته لرواية: "دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب، بالإشارة إلى كونها بشرت بمجتمع مغربي جديد تسوده قيم جديدة، مثل: المساواة، والعدل، وتنتفي فيه القيم التقليدية، مثل: النخاسة، والعلاقة السيئة للرجل بالمرأة، لينتقل بعد ذلك إلى تحديد أهم العوامل التاريخية والسياسية والاجتماعية التي كانت وراء ذلك، وهي عوامل أجملها في انفتاح المغرب على العالم وما يسوده من أعراف ديمقراطية، وثقافة متحررة، ليؤكد الناقد –بعد ذلك– أن هذه الرواية اهتمت بالنقد الاجتماعي الداعي إلى الإصلاح والتخلص من التقاليد البالية، والنتيجة أنها انتصرت للنزعة الإصلاحية على حساب النزعة الفنية الجمالية لاعتمادها منطلقات الكتابة الواقعية المتمثلة أساسا في تصوير قضايا المجتمع المغربي في مرحلة تاريخية مهمة، وقد انتهى إلى أن عبد الكريم غلاب وضع خاتمة لروايته تصبو إلى الإيحاء كما تصبو إلى تبليغ رسالة اجتماعية إصلاحية وتبشيرية.

واعتمد الأمين العمراني المنهج الاجتماعي التاريخي في تحليله للنص الأدبي: "دفنا الماضي"، ويمكن الاستدلال على ذلك من خلال عنصرين متكاملين، هما:

- العنصر الأول: المفاهيم والمصطلحات النقدية التي يعتمدها الناقد، والتي تأخذ مرجعيتها مما هو اجتماعي أو سياسي أو تاريخي، مثل: (مجتمع–فوارق طبقية–اجتماعية–ديمقراطية–التقاليد–الأعراف–النخاسة–الواقع–صراعاته–عهد جديد–الحرية–الاستقلال–الكرامة... إلخ)، وتعمل على ربطه بما هو إبداعي أدبي، مثل: (الرواية–الكاتب الموارب–الخلفية الدلالية–الأسلوب السردي الاسترسالي... إلخ). هذا ينمّ عن جمع الناقد بين الأدب والمجتمع وفقا لخلفيته النقدية الاجتماعية.
- العنصر الثاني: طرائق التفسير : ربط الناقد ما جاء في هذه الرواية من أحداث وقيم بالظروف الاجتماعية والسياسية التي عرفها المغرب في مرحلة ما قبل الاستقلال، من ذلك –مثلا– تفسيره لتضمن الرواية بعض القيم الإنسانية الممكنة، مثل: (العدل والمساواة)، بكون هذه القيم كانت حلما للمغاربة في مرحلة تميزت بانفتاح المغرب التدريجي على العالم الخارجي، وهي نفسها المرحلة التي تتحدث عنها الرواية، فهو هنا يفسر حدثا في الرواية من خلال ربطه بظرف سياسي عرفه المغرب قبيل الاستقلال، الأمر نفسه بالنسبة للقيم الكائنة التي تحدثت عنها الرواية، مثل: (النخاسة، والمعاملة السيئة للمرأة)، وهي قيم اجتماعية كانت موجودة في المجتمع المغربي وقتذاك.

لقد استفاد الناقد في دراسته لرواية: "دفنا الماضي" من بعض المفهومات التي استخدمها الناقد لوسيان غولدمان، فقد تحدث عن ظواهر اجتماعية موجودة في الواقع المغربي، مثل: (النخاسة والتمثلات السيئة عن المرأة والحب)، وهذا ما يصطلح عليه بالوعي الكائن، كما رأى أن الروائي يبشر بواقع مغربي مختلف يؤمن بحرية الإنسان وكرامته، وهذا ما يعرف بالوعي الممكن، كما أشار الناقد إلى أن الرواية، تقدم وجهة نظر



الكاتب تجاه المجتمع المغربي في مرحلة ما، وهي -في نهاية الأمر- وجهة نظر فئة اجتماعية كاملة، وهذا ما يعرف برؤية العالم.

وبخصوص طرائق العرض، نرى أن العمراني وظف المنهج الاستنباطي، إذ انطلق من الحكم (تبشير رواية: "دفنا الماضي" بقيم جديدة)، وانتهى إلى التحليل والشرح وإعطاء الأمثلة وتحليل الخاتمة الدالة للرواية. كما اعتمد عددا من أساليب التفسير الحجاجية، مثل: الوصف في قوله: "يعتبر عبد الرحمان شخصية رئيسية ضمن الرواية ...". والسرد في عرضه: سرد بعض وقائع الرواية وأحداثها، والمقارنة: عندما قابل هذه النهاية الحزينة بنهاية سعيدة هي بداية مستقبل مشرق، والتمثيل الوارد في بعض المقاطع من الرواية، وتحديدا المقطع المرتبط بالنخاسة والتفاوت الطبقي في البداية، ثم التعريف الذي يباشرنا من خلال الوقوف عند النزعة الإصلاحية في الرواية، وحسن التقسيم: بقوله: "ينقسم إلى شقين: الشق الأول .... أما الشق الثاني.....". فضلا عن الأساليب الحجاجية اللغوي مثل: التكرار الوارد في بعض الكلمات، منها: (المجتمع، الرواية، المحاكاة، عبد الرحمان، دفنا الماضي...)، والإضراب المتمثل في قوله: "بل تصبو إلى تصوير..."، والنفي المثبت في قوله: "لا يلجأ إلى المباغتة..."، والاستدراك الحاضر في قوله: "...لكن ليس من منطلق...". وقد تميز النص بلغة عربية فصيحة تقريرية ومباشرة ترمي إلى إبلاغ أفكار صاحب النص بلغة مبسطة تسهل الفهم.

وقد تميز هذا النص بصفة الاتساق والتماسك، إذ تحضر فيه العديد من الوسائل الضامنة لترابط أفكاره، نذكر منها: العطف كما في قوله: "تسود فيه قيم جديدة تنبذ التمييز وتؤمن بالمساواة"، والإحالة النصية القبلية كما في قوله: "خروج البلاد من مرحلة الانغلاق وانفتاحها على العالم"؛ فالهاء هنا ضمير يحيل على لفظ البلاد الموجود في النص قبلها، والإحالة النصية البعدية عبر أسماء الإشارة والضمائر التي وردت في قوله: "هذه النهاية-هي خاتمة..."، والاستبدال الاسمي الذي جاء في قوله: "المجتمع المغربي - المجتمع ذاته...".

ختاما، يمكن القول: إن الكاتب اعتمد المنهج الاجتماعي في تحليل النص الروائي: "دفنا الماضي" للكاتب المغربي عبد الكريم غلاب، وقد تمثل ذلك في المصطلحات والمفهومات النقدية التي استخدمها، والتي كانت مستمدة من مرجعية واقعية واجتماعية، كما تجلى -أيضا- في اعتبار المتن الروائي انعكاسا للظروف الاجتماعية والتاريخية السائدة في المغرب قبيل الاستقلال وبعده، وكشف القيم الجديدة التي جاءت بها الرواية. واعتمد في إثبات ذلك المنهج الاستنباطي الذي تدرج من خلاله مما هو عام إلى ما هو خاص، وعزز طرحه بأساليب حجاجية كثيرة، مثل: التعريف، والمقارنة، والتفسير، والتمثيل، والتكرار، والإضراب، وقد بيّن كل ذلك بأسلوب تقريري مباشر، ولغة عربية فصيحة، وبناء منهجي محكم استحضر فيه آليات الاتساق المتنوعة، مثل: العطف، والإحالة، والاستبدال. وبهذا يمكن التأكيد أن الأمين العمراني، قد توفّق في تطبيق

المنهج الاجتماعي واستطاع من خلاله أن يكشف الدلالات الاجتماعية التي تحملها رواية عبد الكريم غلاب، لكن ما يؤاخذ عليه هو إغفاله لجوانب أخرى من الظاهرة الأدبية والاكتفاء بجعلها مرآة للمجتمع، دون الاهتمام بما يتعلق بالمستويات الداخلية التي يمكن أن تغني عن الرجوع إلى ما دونها لفهم خصوصيات الأدب عامّة والرواية خاصّة.

***



3.1.4. النص النقدي الثاني:

"الواعي الكائن والوعي الممكن في قصيدة "سبتة" لأحمد المجاطي، إدريس الناقوري[1]

تعددت مناهج الدراسة النقدية للمنتج الأدبي تبعا لتعدد زواياه ومداخله، ذلك أن كل منهج يروم النفاذ إلى كنه العمل الإبداعي من زاوية معينة يراها الأنسب للوصول إلى هدفه المتمثل في الفهم والتأويل، ويعد المنهج الاجتماعي من أبرزها، وهو الذي ولد من رحم المنهج التاريخي، وتشبّع بمعطيات علم الاجتماع، والفلسفة المادية الاشتراكية والواقعية، فهو منهج يروم دراسة الظاهرة الأدبية من زاوية تعبيرها عن الواقع الاجتماعي المسهم في بلورتها وإنتاجها، معدا الأدب ظاهرة اجتماعية لا يمكن فصلها عن السياق الاجتماعي الذي تبلورت فيه، وأنه يعبر عن الفكر السائد لدى الكاتب ومجتمعه في مرحلة معينة، وبناء على ذلك، فإنّه لا بد أن يكون حافلا بما تأثر به الأديب من ظروف اجتماعية واتجاهات فكرية. وقد أرسى أسس هذا المنهج في الغرب، جورج لوكاتش، وجاء بعده نقاد طوروا آلياته وتطبيقاته، مثل: لوسيان غولدمان، وإسكاربيت. وقد انتشر وبلغ صداه في الساحة النقدية العربية، وكان المغاربة سباقين إلى تبني هذا المنهج، إذ أنتج العديد منهم دراساتٍ تعرف بهذا المنهج وتطبقه في تحليل النص الأدبي، ومن هؤلاء: حميد لحميداني، والأمين العمراني، والناقد الأدبي إدريس الناقوري صاحب نص: "الوعي الكائن والوعي الممكن في قصيدة "سبتة" لأحمد المجاطي"، الذي يحيل عنوانه على دراسة الناقد لقصيدة الشاعر المغربي المجاطي من منظور النقد الاجتماعي، وكشفه للعلاقات بالمجتمع والواقع المغربي.

وأخذا بما سبق بسطه، يمكننا أن نطرح الأسئلة الآتية: ما القضية النقدية التي يتناولها النص بخصوص القصيدة؟ وما الأفكار الفرعية التي يتداولها؟ وما جوانب توظيف المنهج الاجتماعي في هذا النص؟ وإلى أي حد استطاع الناقد الالتزام بمقومات المنهج الاجتماعي في دراسته للقصيدة؟

يتضح لنا، بعد القراءة المتفحصة للنص، أن إدريس الناقوري يدرس قصيدة: "سبتة"، لأحمد المجاطي، كشفا عن الواقع المأساوي لمدينة: "سبتة" وللمجتمع المغربي ككلّ، بسبب فقدان هذه المدينة وغرق بقية المدن في ظلام الجهل والتناقضات الاجتماعية، مع كشف أمل الشاعر في انجلاء هذه المحنة واسترجاع المدينة المسلوبة. وتتوزع هذه الفكرة إلى عدة عناصر فرعية؛ ففي البداية يبيّن الناقد تميز شعر المجاطي بتعرية الواقع وانتقاده بشغف، مما يجعل شعره شديد الواقعية، متشبثا بحتمية التغيير والتجديد. وأوضح –بعد ذلك–

---

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: إدريس الناقوري، **المصطلح المشترك، دراسات في الأدب المغربي المعاصر**، مطبعة دار النشر المغربية، البيضاء، 1979، ص.268-272. (بتصرف).



أن قصيدة: "سبتة"، هي التي تجسد ذلك من خلال كشفها لواقع المدينة المحتلة التي يخاطبها الشاعر محاولا إنقاذها باستحضار شخصية طارق ابن زياد، ويدرس –بعد ذلك– بنيتها الفنية فيتوصل إلى أنها تقوم على حوار يتداخل فيه صوت التغيير مع صوت الشاعر، الأمر الذي يثبت حقيقتين ومبدأين، هما: مبدأ الواقع، ومبدأ المأمول/ المتوقع، مع تغلب التغيير على المحافظة، وبعد ذلك يكشف أن القصيدة تعبر في مقطعها الثاني عن تصدع البنية الاجتماعية، إذ تجيب المدينة الشاعر للتعبير عن صعوبة الوصول إليها، مادام حال الوطن ككل متصدعا. وفي الختام، يشير الناقد إلى أن تلك الأزمة، هي مأساة تخفي وراءها تبشيرا بواقع آخر ممكن، وذاك حال الشعر بوصفه رؤيا تظهر الجانب المشرق من الواقع وتمهد له.

وقد وظف الناقد في دراسته للقصيدة المنهج الاجتماعي، لأنّه يؤسس لها بناء على مصطلحات مستقاة من مجالين يجسدان مرجعيته النقدية الاجتماعية، هما: مجال الأدب والنقد، من خلال اعتماده مجموعة من الكلمات، منها: "رمزية–أسطورية–نقدية–قصيدة–المقطع–الحوار –التشكيل الإيقاعي–الأبيات–رثاء–الجمل–الخبر –الإنشاء..."، ومجال المجتمع والتاريخ والفلسفة، بتوظيفه: "الواقع–الاستغلال–الأمل–الحديث، المستقبل المدينة–المدن–الحتمية–الواقع الموضوعي...". إنّ الناقد يربط القصيدة بالظروف الاجتماعية والتاريخية للمغرب بمدنه المختلفة، وتحليله لها باعتماد العدة المفهومية والإجرائية لهذا المنهج، كما صاغها الناقد لوسيان غولدمان، مثل توظيفه للمفهومات الإجرائية: الواقع الكائن، والواقع الممكن، إضافة إلى تحليله لها، انطلاقا من كشف بنيتها الأسلوبية والحوارية، والعمل على تفسيرها وشرحها بربطها مع واقع المدينة المسلوبة ومع موقف الشاعر الذي يبشر بواقع جديد مشرق.

ونجد الناقوري معتمدا المنهج الاستنباطي في عرض أفكاره، لكونه انطلق من حكم عام حول شعر المجاطي المتميز بالنزوع الشديد نحو الواقعية، لينتقل إلى البرهنة عليه بتحليل الجوانب المختلفة لقصيدة: "سبتة"، ثم انتهى بتأييد الحكم حول هذا الشعر الذي يكشف الرؤيا المستقبلية المشرقة للكاتب تجاه واقع المدينة والوطن ككل. كما عمل على تعزيز طرحه بتوظيف العديد من الأساليب الحجاجية، قصد إقناع القارئ بأفكاره وأحكامه، وهي من قبيل: التمثيل ببعض المقاطع من القصيدة، وأسلوب الوصف الذي يتجلى في وصف حالة المدينة، وموقف الشاعر من الواقع، وكذلك التفسير الذي تولى استحضار العلاقة بين القصيدة والواقع الاجتماعي للمدينة والوطن. كما اتخذ مجموعة من الأساليب اللغوية والحجاجية وسيلة لتحقيق إقناع المتلقي، مثل التوكيد في قوله: " أن الإشارة إلى شخصية، إن تصدع البنية الاجتماعية..."، والنفي في قوله: "لا ينفصل عنه أو يتعالى عليه..."، والإضراب في قوله: "بل يظل مشدودا إليه"، والتعليل في تعبيره: "لذلك يقول الشاعر..."، ومما زاد النص وضوحا اعتماد الدارس اللغة التقريرية المباشرة التي يطغى عليها الطابع الإخباري.



هذا، وقد جاء النص متماسكا ومتسقا بفضل مجموعة من المقاييس اللغوية التي حققت الاتساق على مختلف الجوانب، إذ تجسدت على المستوى الدلالي بفضل الإحالة عبر الضمائر وأسماء الإشارة، وهي حاضرة بنوعيها: المقامية الخارجية عبر اسم الإشارة ذلك في قوله: "ذلك الجانب المشرق، ذلك الواقع"، والنصية القبلية عبر الضمائر والأسماء الموصولة في قوله: "مبدأ اللاواقع المتوقع ومبدأ الواقع–اللذين يخضعان بدورهما لمبدأ الحتمية...)، والبعدية عبر أسماء الإشارة والضمائر في قوله: (هذه المقارنة–هي تقرير...)، كما تحقق الاتساق التركيبي عبر وسائل الحذف الاسمي في قوله: (الواقعية بأنواعها المفروضة الدالة: نقدية، أسطورية، رمزية)، وأنواع الربط المختلفة كالربط التماثلي الإضافي من خلال: (الواو–الفاء–كما...)، والعكسي في: (بل)، والسببي عبر: (بذلك، الفاء في فالواقع...، ومن خلال هذه المقارنة...). وضمنت مجموعة أخرى من الوسائل اتساق النص معجميا مثل التكرار التطابقي الوارد في: (الواقع–القصيدة–سبتة–الشعر)، والترادفي المتمثل في: (الحلم، الأمل، الانعتاق، الخلاص...)، والتضام عبر علاقة التضاد الوارد في: (الوجه المزيف/الوجه الحقيقي...)، وعلاقة الجزئي بالكلي بقوله: (المدينة–المدن...).

لقد جاء النص منسجما بفضل التزامنا بعدة عمليات ومبادئ، إذ عملنا على استخراج قضاياه الكبرى من خلال عمليات معقدة، الاختزال والحذف والتعميم، كما أننا استدعينا معارفنا الخلفية في إطار مبدأ التشابه الذي استحضرنا فيه نص الأمين العمراني المشابه لهذا النص في دراسته الاجتماعية للأدب، ووضعنا القضية في سياق النقد الأدبي، والمنهج الاجتماعي بنصوصه النظرية والتطبيقية خصوصا، وقد عملنا على فهم الجوانب الغامضة من النص من خلال تطبيقنا لمبدأِ التأويل المحلي، ففهمنا النزوع الواقعي لشعر المجاطي من خلال ما كشفه الناقد حول قصيدة: "سبتة"، وهذه مهمة تركها الناقد لقارئ نصه كي يحقق له الانسجام.

وفي الختام، نستنتج أن الناقد المغربي إدريس الناقوري قام بدراسة قصيدة: " سبتة "، لأحمد المجاطي موظفا المنهج الاجتماعي، إذ كشف من خلالها عن الواقع المأساوي للمغرب عند فقدانه لجزء من ترابه الشمالي؛ "سبتة"، موظفا العدّة المنهجية والمصطلحية لهذا المنهج في رافده الغولدماني، واعتمد المنهج الاستنباطي الذي مكنه من بسط الأفكار بشكل حجاجي منظم، وعمل على تدعيم أفكاره بأساليب متنوعة، مثل: التمثيل، والوصف، والتوكيد، والتعليل، والنفي.. إلخ، كما اعتمد لغة تقريرية مباشرة تسهل على القارئ الفهم، مما جعل نصه متماسكا، بفضل مجموعة من الأدوات التي ضمنت له الاتساق في جوانبه المعجمية والدلالية والتركيبية. وبذلك فإن ناقدنا كان موفقا في تطبيق المنهج الاجتماعي الذي كشف من خلاله علاقة القصيدة بالمجتمع والواقع الذي تعبر عنه، لكن الذي يؤاخذ عليه هو أن البناء اللغوي للقصيدة ظلت فيه



جوانب كثيرة دون كشـف عن طاقاتها التعبيرية، وبناء على ذلك فقد أغفل هذه الجوانب الداخلية التي لا يمكن الحديث عن الشعر دونها مثل الجانب الإيقاعي والتصويري الفني.

***



2.4. المنهج البنيوي:

1.2.4. النص النظري:

"ما هي البنيوية؟"، شكري عزيز الماضي(1)

عرفت الدراسات الأدبية العربية تطورا كبيرا خلال القرن الماضي، إثر انفتاحها على مستجدات النقد الغربي، في سياق سعيها إلى التخلص من النقد الذاتي والانطباعي والاهتمام أكثر ببنية النص الداخلية، فتمت قراءة أعمال النقاد الغربيين وترجمتها، وظهرت بذلك مجموعة من المناهج النقدية أبرزها: المنهج البنيوي، الذي استفاد من تطور علم اللسانيات مع اللساني السويسري فيرديناند دو سوسير؛ رائد البنيوية اللسانية، وأصبح النقد مع هذا المنهج ينظر إلى النص الأدبي على أنه بنية لغوية مغلقة مستقلة عن الشروط الخارجية التي كانت محط اهتمام المناهج السياقية، ويدرس البنيويون النص من خلال عزله عن الظروف الخارجية، وكشف مستوياته الداخلية، ثم البحث عن شبكة العلاقات بين تلك المستويات. وكان من أبرز رواده في الغرب: فلاديمير بروب، وتزفيتان تودوروف، وجوليان كريماس، ورولان بارت، فقد استفاد منهم النقاد العرب لتطبيق هذا المنهج على النصوص الإبداعية العربية، ومن أبرز هؤلاء: صلاح فضل، ومحمد مفتاح، وكمال أبو ديب، والناقد السوري شكري عزيز الماضي صاحب نص: "ما هي البنيوية؟". وبحثا في استراتيجيات البناء النصي النظري، ننطلق من الأسئلة الآتية: ما القضية لمطروحة في النص؟ وما أهم ملابساتها؟ وما الآليات الأسلوبية والمنهجية والحجاجية المسخرة لتوضيح ذلك والدفاع عنه؟ وإلى أي حد تمكن الناقد من تسليط الضوء على هذا التيار النقدي؟

يحيل عنوان النص ذو الصبغة الاستفهامية، إلى بحث الناقد في ماهية هذا المنهج النقدي، وتصاحب هذا السؤال، في مستهل النص، أسئلة أخرى تروم الكشف عن خصوصياته ومرتكزاته وإمكانية عدّه بديلا حقيقيا عن المناهج الخارج نصية، وبهذا فإن من المتوقع أن يعرّف الناقد البنيوية، ويبيّن خصوصياتها ومرتكزاتها.

يتناول الناقد شكري عزيز الماضي –في هذا النص النظري– موضوعَ البنيوية بوصفها تيارا نقديا جديدا، يسعى إلى تجاوز تعثرات المناهج السياقية الخارجية التي كانت تقع في شرك التعليل والشرح، من خلال التركيز على البنية العميقة للنص الأدبي، ودراسة مستوياته الداخلية بعد تخليصها من كل علاقة يمكن أن تربطه بظروفه الخارجية، مع الاهتمام بالقارئ الذي يعد كاتبا فعليا للنص. وتضم هذه القضية عناصر متعددة كشف من خلالها الناقد عن كل الجوانب المرتبطة بالتيار البنيوي، فبعد أن طرح الإشكاليات المرتبطة بماهية

---

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: شكري عزيز ماضي، **في نظرية الأدب**، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط.1، 1986، ص. 181-188.



البنيوية وفعاليتها في دراسة النصوص الأدبية، مضى إلى توضيح جوانب القضية وعناصرها التي يمكن أن نحصرها في ثلاثة؛ العنصر الأول: مرتبط بتعريف البنيوية ومبادئها التي تنظر من خلالها إلى النص الأدبي، بوصفها نظاما تحكمه بنية عميقة، وهو ما يجب على الناقد كشفه. أما العنصر الثاني: فيتمثل في الطرائق التي يدرس بها البنيويون النصوص الأدبية، إذ إنهم يعملون على تخليص النصوص من كل ما يربطها بالواقع والمجتمع والكاتب، ثم يدرسون مستوياتها النحوية، والتركيبية، والدلالية، والإيقاعية إذا كانت شعرية، وإذا كانت سردية يتم التركيز على تحديد البنى الحكائية، إلى جانب وظائفها وعواملها، ثم يمضون بعدها إلى دراسة العلاقات بين تلك المستويات المكونة لبنية النصوص. ويرتبط عنصر البنية النصيّة بقضية القراءة التي يرى البنيويون أنها تجسد الإنتاج الفعلي للنص، وكل قارئ يواجه النص فيكتبه وفقا لقدراته المعرفية وتجاربه المحصلة سابقا.

واعتمد الناقد في تناوله الموضوع جهازا مفهوميا غنيا ومتنوعا التقت فيه مصطلحات الأدب والنقد من قبيل: (النص الأدبي-الإيقاع-السرد-الشخوص-القصة-الأدب...)، وبمصطلحات اللسانيات البنيوية، مثل: (التعاقبي-التزامن-التطوري-التواقتي-الوظائف-النبر-الجملة...). ولعل هذا الجمع بينهما يكشف الإطار النظري المرجعي البنيوي الذي ينطلق منه الناقد، كي يوضح خصوصيات البنيوية وكيفية تعاملها مع النص الأدبي.

وفيما يخص طرائق عرض القضية وعناصرها المختلفة، فإننا نجد الكاتب يسلك مسلك المنهج الاستنباطي ليسهّل عليه تنظيم الأفكار وتسلسلها، إذ تدرج من طرح الأسئلة الإشكالية التي تبين قضيته الأساس، إلى عرض عناصرها المختلفة، بدءًا بكيفية النظر للنص الأدبي، ومرورا بكيفية التعامل معه، وانتهاء بعلاقة النص بالقارئ لدى البنيويين.

وقد عزز طرحه للموضوع باللجوء إلى العديد من الأساليب الحجاجية التي تضمن إقناع المتلقي بأفكاره بخصوص أهمية الاتجاه البنيوي، ونجد منها آليات شبه منطقية، مثل: التعريف الذي تولى إبراز مفهومات مختلفة مركزية لدى البنيوية، منها: (البنية العميقة-والأدب مثلا... إلخ)، ثم المقارنة بين البنيوية والمناهج السياقية الخارجية، والتمثيل بالمستويات المدروسة في النصين الشعري والسردي، والاستشهاد بآراء رواد البنيوية، مثل: (بروب-بارت-تودوروف)، زيادة على حسن التقسيم الذي نظم من خلاله مقومات الاتجاه البنيوي في تسعة عناصر، والسرد الذي بيّن من خلاله المراحل التي تقطعها البنيوية في تحليل النصوص، كما نجد من هذه الآليات ما يرتبط بالأساليب اللغوية التي تعمل على توكيد الأفكار وتقويتها، مثل الاستفهام الذي يشد انتباه القارئ للموضوع في بداية النص في القول: "ما هي البنيوية؟ ...". والنفي الذي يبين ما



تدحضه البنيوية، في قوله: "لا يعترف البنيويون بالبعد الذاتي، لا يعترف البنيويون بالبعد التاريخي..."، ومما يزيد من توضيح أفكار النص أكثر استعماله للغة التقريرية والأسلوب الإخباري المباشر.

هذا، وقد جاء النص متسقا متماسك الأجزاء، تترابط أفكاره وفقراته بواسطة العديد من الروابط التي تحقق الإحالة بنوعيها: الخارجية عبر الضمير (هم) الوارد في قوله: "وهم يرون أن ..." الذي يعود على النقاد البنيويين، والداخلية القبلية عبر الضمائر في قوله: "مصطلح نقدي يعمل به سائر النقاد بعد تجريده.."، والبعدية عبر أسماء الإشارة الآتية: (هذا التعرف–هذا الحد–ذلك الحوار)، فضلا عن الوصل بمختلف أنواعه: السببي في قوله: (وإذا كانت.. لأن.. لهذا..)، والتماثل في: (الواو – ثم – كما..)، والزمني في: "بعد، عند..."، والعكسي في: (بل–لكن)، والحذف الذي شمل المركب القولي: "لا يتساءل مرتين"، في قوله: (لا يتساءل عن دلالاتها... أو ما الذي فرضها، أو عن العوامل المؤثرة في تشكيلها)، والاستبدال الفعلي بقوله: "يهاجم البنيويون.. ويتهمون"، والاسمي في قوله: (ضرورة التركيز.. ضرورة التعامل..)، إضافة إلى التكرار الترادفي البادي في قوله: (العميقة–التحتية–الخفية..)، والتضام عبر علاقة التضاد في قوله: (الخارج ≠ الداخل، التشابه ≠ التعارض..).

وبخصوص الانسجام، فقد راهن الماضي على المعرفة الخلفية للقارئ، وعلى القدرات التأويلية التي يمتلكها، والتي تمكّنه من تحقيق انسجام النص، إذ ينتظر منه أن يستدعي معرفته الخلفية التي خزنها على شكل أطر ومدونات كي يضع النص في سياق الدراسات النقدية التي تعرف بالمنهج البنيوي، ويستحضر النصوص النقدية النظرية المشابهة لهذا النص في قوله: "من السياق الأدبي إلى السياق الاجتماعي مثلا"، كما أنه يتوقع أن يعمل القارئ على الاستعانة بالجوانب المختلفة للنص، كي يفهم عناصره الغامضة (التأويل المحلي)، إضافة إلى استحضار خبرته في القراءة ليكشف بنياته الكبرى وعلاقتها بالبنيات الصغرى، وهذا ما تحقق معنا في هذه القراءة، فتمكننا من تحقيق انسجام النص وفهمه وتأويله عبر معرفتنا الخلفية.

وفي الختام، نؤكد أن فرضيتنا الآنفة كانت صحيحة، إذ تبيّن من خلال هذا التحليل أن الناقد شكري عزيز الماضي، يعرف البنيوية ويكشف جوانب تميزها، وكيفية تعاملها مع النص الأدبي، مبينا أنها تجعله بنية مغلقة، ونظاما من العلاقات المتشابكة التي ينبغي أن تدرس بمعزل عن كل الظروف المحيطة به. واستند في ذلك إلى مرجعية بنيوية جمعت الجانبين اللساني والأدبي، كما اعتمد في عرض قضيته المنهج الاستنباطي الذي أعانه على تنظيم الأفكار التي تعزز طابعها الإقناعي، باستخدامه العديد من الأساليب الحجاجية شبه المنطقية، مثل: التفسير والتعريف والمقارنة والاستشهاد، واللغوية، مثل: النفي والاستفهام والتعليل، وقد كان نصه متسقا، بفضل العديد من الوسائل التي ضمنت ترابط النص في مستوياته المختلفة، كما تحقق انسجام النص بفضل المعرفة الخلفية التي استخدمناها لتأويله وفهمه. وبهذا يحق لنا التأكيد أن الكاتب الماضي قد



توفق، إلى حد بعيد في تسـليط الضـوء على الجوانب المهمة في التيار البنيوي، لكن الذي يمكن أن نؤاخذه عليه، هو أن البنيوية تبقى قاصـرة عن إدراك جوانب الظاهرة الأدبية المتشـعبة التي لا يمكن فهمها دون الإحاطة بمداخلها المتنوعة سواء أكانت داخلية أم خارجية.

***



2.2.4. النص النقدي الأول:

"تحليل نصي لقصيدة الليل والفرسان"، عبد الله شريق[1]

يقوم المنهج البنيوي على دراسة النص بوصفه نسقا لغويا مغلقا يشكل نظاما مستقلا عن كل الشروط الخارجية المرتبطة بكاتبه ومحيطه، وقد ظهر في الساحة النقدية الغربية خلال القرن الماضي منبثقا عن الشكلانية الروسية والبنيوية اللسانية، التي تحققت فيها نقلة نوعية نحو الاهتمام باللغة لذاتها وفي ذاتها مع السويسري فرديناند دي سوسير. وقد جاء هذا المنهج النقدي ردّا على المناهج التي تدرس النصوص الأدبية باعتماد جوانبها الخارجية، وقد لقي انتشارا وترحيبا واسعين في أوساط نقاد الأدب، وبدأ تطبيقه مع مجموعة من الرواد البارزين، أمثال: رولان بارت، وجوليان غريماس، وتودوروف.. وبلغ صداه العالم العربي في ستينيات القرن الماضي بفضل عامل المثاقفة، فظهر ثلة من النقاد البارزين الذين تأثروا به، وعملوا على تجريبه لإظهار فاعليته في الكشف عن خبايا النص الأدبي العربي، أهمهم: كمال أبو ديب، ومحمد مفتاح، وعبد الفتاح كيليطو، وعبد الله شريق، صاحب النص الذي بين أيدينا: تحليل نصي لقصيدة "الليل والفرسان".

وتأسيسا على ذلك، يمكننا الانطلاق في تحليلنا للنص من الأسئلة الآتية: ما القضية النقدية التي يعالجها النص؟ وما هي عناصرها الفرعية؟ وما مظاهر توظيف المنهج البنيوي في النص؟ ثم ما الأساليب المنهجية والحجاجية والأسلوبية الموظفة في هذا النص؟ وإلى أي حد توفق الكاتب في الالتزام بمقومات المنهج البنيوي؟

يتضمن العنوان، الذي جاء على رأس النص، معنى دراسة نقدية بنيوية، موضوعها تحليل قصيدة: "الليل والفرسان"، للشاعر حسين قمري. هذا ما يجعلنا نفترض أن الناقد سيدرس قصيدة شعرية بتناول مستوياتها الداخلية التي ستكشف عن دلالاتها ورمزيتها.

من خلال القراءة المتأنية للنص، يتضح أن عبد الله شريق يدرس قصيدة: "الليل والفرسان" دراسةً بنيويةً كشفت عن دلالات كثيرة رهينة بمستوياتها الداخلية، وقد بيّن كل تلك المستويات من خلال الجو المظلم والأزمة التي يعيشها الواقع العربي. وتتوزع هذه القضية إلى عناصر عديدة رهينة بها، إذ بدأ بعرض السمة المميزة للقصيدة، التي ترمز إلى أزمة الواقع العربي، ثم شرع في دراسة إيقاعها الخارجي الذي يجسد التثاقل والجمود المشير إلى الظلام والليل، لينتقل إلى المستوى المعجمي الذي يضم حقولا دلالية، وتكرارات مرتبطة بالسواد والظلام، ثم المستوى التركيبي الذي تهيمن فيه أفعال المضارع والجمل الخبرية، كما درس الصور البيانية التي تهيمن فيها صورة كبرى تمثلت في الليل الذي يبدو كائنا أسطوريا مرعبا، ليستنتج في المستوى

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: عبد الله شريق، **في حادثة النص الشعري، مقاربات**، دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، ط.1، 1995، ص.83-88.



التأويلي/الدلالي، أن القصيدة -بكل مستوياتها الآنفة- تشير إلى الواقع العربي، لكونها تجسد الصراع بين "الليل والفرسان"، وينتصر فيها الليل المجسد للظلم، إذ يرتبط كل منهما بصور جزئية تتناسل عنها عناصر مترابطة، مما يجعل "الليل" مفتاح القصيدة، ويختم في النهاية، بكون تلك المستويات قد تضافرت بعناصرها ومكوناتها كي تبرز حالة التردي في الواقع، مما يبين طبيعة الرؤيا الشعرية التي تتسم بالرمزية في القصيدة وفي الديوان ككل.

ولقد اعتمد الكاتب جهازا مفهوميا إجرائيا ومتخصصا، يأخذ مصطلحاته من مجالين متداخلين، هما: النقد الأدبي، واللسانيات البنيوية، نجرد بعضها في الآتي: (القصيدة-النسق-الإيقاعي-البنية-الرمز-الصيغ-المعجمي-الانزياح-التركيبي-المستوى الدلالي السيميائي-الرؤية الرمزية...إلخ).وبهذا فإن الناقد يوظف المنهج البنيوي الذي تتضح ملامحه أكثر في دراسته لقصيدة: "الليل و الفرسان"، عبر عزلها عن شروط إنتاجها، ودراسة شتى مستوياتها الداخلية، مثل: (الإيقاعي-المعجمي-التركيبي-الصورة-الدلالي السيميائي)، ثم الكشف عن علاقة التكامل الرابطة بينها لتكشف الرؤيا الشعرية للمبدع، وهذه -تحديدا- خطوات تحليل البنيويين للنصوص الشعرية التي تعمل على التفكيك وإعادة التركيب.

كما استخدم القياس الاستنباطي في تناول القصيدة مدارسة، وذلك بانتقاله من افتراض عام يخص تقديم القصيدة لصورة الواقع العربي المظلم، ومقدمات تهم تحليله لمستويات القصيدة، لينتهي إلى نتيجة أكّد فيها أن القصيدة -فعلا- تجسد واقع الحال العربي، وعزّز ذلك بمجموعة من الأساليب الحجاجية، مثل: الوصف في قوله: "من خلال رؤيا شعرية تقوم على... فهي تقوم على بنية الصراع..."، والشاهد الذي استحضر فيه تصور المحدثين لبحر الكامل، وتقديم أمثلة شعرية من القصيدة المدروسة، و كذلك المقارنة التي تتجلى في مقارنته بين نسبة حضور الليل و حضور الفرسان، وما يرتبط بهما في القصيدة. وحسن التقسيم في قوله: "يمكن تجسيدها على الشكل التالي: ..."، فضلا عن اعتماده أساليب الحجاج اللغوي، مثل: التكرار؛ بتكرار مجموعة من الكلمات، منها: (القصيدة-الإيقاع-الليل-الفرسان-الظلام-الواقع...)، والتوكيد في قوله: (فإن الطابع الإيقاعي، إن الليل يسأل...)، والتعليل عند قوله: "لأن طبيعة اللغة..."، والنفي في قوله: "لا يمكن أن تأخذ مشروعيتها..."، كل ذلك بلغة عربية فصيحة وتقريرية إخبارية سعى خلالها إلى إشراك القارئ العربي في هذا الجهد العلمي.

وقد جاء النص متسقا ومتماسك الأجزاء بفضل توظيف مجموعة من الروابط اللغوية التي حققت الاتساق على المستوى الدلالي، مثل: الإحالة النصية البعدية بواسطة الضمائر وأسماء الإشارة عند قوله: (هي صورة الليل، لهذه القصيدة...)، والقبلية بالضمير الهاء الواردة في: (التسليم بها... تأخذ مشروعيتها.../ نسيان النهار...لذاته...هروبه...)، والإحالة المقامية -أيضا- عبر أسماء الإشارة في قوله: "تلك الرؤيا". وفي



الناحية التركيبية، نجد أدوات الربط التماثلي الوارد بواسـطة الحروف الآتية: (الواو–الفاء–أو–كما...)، والربط السـببي من خلال الأسـماء الإشـارة: (لذلك–هكذا–وبهذا... إلخ)، والربط العكسـي في قوله: (لكن هذه الصـورة...)، أمّا من الناحية المعجمية، فنجد التكرار التطابقي باديا في: (المسـتوى الإيقاعي–المسـتوى المعجمي–المسـتوى التركيبي–المسـتوى الدلالي–القصـيدة... إلخ)، وكذلك التكرار الترادفي في: (ظلام–ليل–اسـتكانه.. إلخ)، والتضـام عبر علاقة التضـاد بتوظيف كلمات متنافرة دلاليا، مثل: (القديمة–المعاصـرة..)، وعلاقة الجزء بالكل بربط بين العناصـر الممثلة لذلك، من خلال عنصـرين، هما: (الشـاعر–الواقع العربي)، و(الصور الكلية/القصيدة–الصور الجزئية...).

ولقد تحقق الانسـجام للنص من خلال الخلفية المعرفية للقارئ الذي تلزمه اسـتحضـار كل معارفه حول المنهج البنيوي والمستويات التي تُدْرَسُ في النصـوص الشـعرية، كي يكون على دراية بما يقرأه ويضـع النص في سياقه، ويستحضـر النصـوص البنيوية التي سبق أن واجهها (ما هي البنيوية؟ مثلا)، إضـافة إلى عمله على فهم الجوانب الغامضـة في النص بالرجوع إلى بعض أجزائه الداخلية، مثل: (الرؤية الرمزية للمبدع تتضح عبر المستويات المختلفة...).

في الختام، نستنتج أن تحليلنا لجوانب نص عبد الله شريق أكد صـحة فرضـيتنا التي انطلقنا منها، ذلك أن الناقد قام –فعلا– بدراسة قصـيدة: "الليل والفرسان" من منظور بنيوي، كشـف من خلاله عن دلالة مستوياتها الداخلية، وعن تضـافرها في كشـف الرؤيا الشـعرية المصـورة للواقع العربي المزري. وشـغّل في ذلك المنهج البنيوي من خلال مفاهيمه الإجرائية، معتمدا المنهج الاسـتنباطي، ومجموعة من الأسـاليب الحجاجية التي امتزجت فيها الآليات شـبه المنطقية واللغوية، فأعطت قوة إقناعية لنصـه، تعززت بتوظيف اللغة التقريرية المباشرة، وأدوات التماسك النصـي التي ضـمنت الترابط الدلالي لعناصـره، لتعين القارئ على إحداث انسـجام قراءته وتأويله للنص بمساعدة معرفته الخلفية. وبهذا، فإن الكاتب عبد الله شريق قد توفّق في الالتزام بمقومات المنهج البنيوي وإجراءاته المعتمدة في تحليل النصـوص الشـعرية، وتمكن بفضـل تأويل القصـيدة من كشـف رمزيتها وإشـارتها إلى ما يعيشـه الواقع العربي من أزمة، وفي ذلك ما يؤكد لنا أن هذا المنهج فعّال لكشـف خصوصيات النص الأدبي ورمزيته دون استحضار للشروط الاجتماعية والنفسية المسهمة في إنتاجه.

❋❋❋



3.2.4. النص النقدي الثاني:

"البنية اللغوية والدلالية لرسالة الخليفة عمر بن الخطاب..."، يمنى العيد[1]

أسفر الالتزام بالروح العلمية في مجال الدراسات الأدبية عن ظهور العديد من المناهج النقدية التي يحاول كل منها دراسة النص الأدبي من مدخل معين، ولعل أبرزها المنهج البنيوي الذي استفاد من التطور الحاصل في علم اللسانيات مع العالم السويسري دو سوسير الذي طبق البنيوية في دراسة اللغة بوصفها نظاما مغلقا مستقلا عن كل الشروط الخارجية المرتبطة بالإنتاج. ومن هنا بدأ النقاد يدرسون النصوص من جانبها الداخلي المرتبط باللغة ومستوياتها المختلفة عبر تفكيكها وإعادة تركيب العلاقة بين تلك المستويات، وكان من أبرزهم: رولان بارت، وغريماس، وتودوروف، وجيرار جينيت... الذين طبقوا هذا المنهج على مختلف الأنماط الأدبية، فأصبح منهجا ذائع الصيت، وبلغ صداه مجال الدراسات الأدبية العربية، فبدأ النقاد في تطبيقه على الأدب العربي، كما نلمس في أعمال كل من: كمال أبو ديب، وسيزا قاسم، ومحمد مفتاح، ويمنى العيد، صاحبة نص: "البنية اللغوية والدلالية لرسالة الخليفة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري" الذي بين أيدينا.

واعتمادا على ما سلف بسطه، يمكننا طرح الأسئلة الآتية: ما قضية النص؟ وما عناصرها الفرعية؟ ثم ما وسائله الحجاجية والتفسيرية واللغوية؟ وأين يتجلى المنهج البنيوي في الدراسة؟ وإلى أي حد استطاعت الناقدة إضاءة أعماق الظاهرة الأدبية باعتمادها المنهج البنيوي؟

يتضمّن العنوان، الذي جاء جملة اسمية خبرية طويلة، إشارتين معرفيتين إلى القارئ؛ الأولى: تتعلق بالجانب المنهجي: "البنية اللغوية والدلالية"، وتشير إلى أن الناقدة ستدرس الجوانب الداخلية في النص. والثانية: متعلقة بالمتن المدروس: "رسالة الخليفة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري"، وهي تتمة تشير إلى موضوع التحليل، الأمر الذي يشير في كليته إلى أننا أمام نص نقد بنيوي يدرس رسالة الخليفة بنيويا لكشف عناصرها الداخلية، فهل –فعلا– هذا هو موضوع النص؟

من خلال قراءتنا المتأنية للنص، يتضح أن يمنى العيد أنجزت فعلا دراسة بنيوية لرسالة الخليفة، كشفت فيها عن مكونات بنيتها اللغوية وعن دلالة عناصرها وجملها التي تفيد أن الخليفة يحكم بكتاب الله ويولي الاجتهاد عناية خاصة في تسيير أمور المسلمين. وقد بدأت في تحليلها بعرض أهداف الدراسة وخطواتها،

---

(1) اقتطف النص المحلل من كتاب: يمنى العيد، **في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط.3، 1985، ص.171-182. (بتصرف).



لأنّها عبرت عن نيتها في دراسة الرسالة بكشف بنيتها لتوضيح حدود المنهج وإمكانياته، ثم أدرجت نص الرسالة، وقسمتها إلى وحدتين، درست جمل كل منهما من ناحية البنية اللغوية، فأكدت أن جمل الأولى خبرية اسمية تفيد إثبات حقائق حول القضاء والعدل وضرورتهما، أما الثانية فتميزت –بحسب الناقدة– بكونها فعلية تدفع المخاطب إلى العمل، وانتقلت لدراستهما من ناحية بنيتهما الدلالية، فكشفت أن الوحدة الأولى سماوية، والثانية تكشف إعلاء الخليفة من قيمة الاجتهاد. لتنتهي بالحديث عن تعبير الرسالة عن فكر الخليفة الذي يحكم الناس بمقتضى الشرع الإلهي ويجتهد في إصلاح أمورهم.

ويظهر أن الناقدة توظف جهازا مفهوميا تحضر فيه المصطلحات البنيوية التي تمزج بين الجانبين اللساني والنقدي الأدبي، مثل: (البنية اللغوية–البنية الدلالية–الجملة–الخبر–الجمل الفعلية... إلخ)، هذا ما يشير إلى اعتمادها المنهج البنيوي الذي طبقت إجراءاته التحليلية على رسالة عمر بن الخطاب. تتمثل هذه الإجراءات في عملية الوصف التي تولّت كشف بنية الرسالة وعزلها عن العناصر الخارجية، ثم تقسيمها إلى وحدتين، ودراسة بنياتها اللغوية والدلالية، والخروج بتجميع لما تم التوصل إليه من خلال تحليل جملهما ودلالتهما، وكشف علاقة التكامل والتداخل بين تلك العناصر، إذ تمت الإشارة إلى أنهما تتكاملان لتبيّنا فكر الخليفة عمر رضي الله عنه، زيادة على أن الناقدة، درست ما يجعل الرسالة رسالة، على غرار البنيويين الذين يبحثون أدبية الأدب، وأشارت إلى أن الوحدة الثانية، هي التي تجعل النص المدروس منتميا إلى جنس الرسالة.

وفيما يتعلق بالطرائق المعتمدة في عرض الأفكار، فقد تبنت الناقدة يمنى العيد المنهج الاستنباطي، لكونها انطلقت من الطرح العام لموضوع الدراسة وأهدافها، لتنتقل –فيما بعد– إلى عرض الرسالة وتقسيمها ثم دراسة وحداتها، وانتهت بخلاصة حول جانبيها اللغوي والدلالي. وعززت ذلك بأساليب حجاجية عديدة: مثل أسلوب المثال الذي استحضر من خلالهما نص الرسالة باقتباس جمل منها، والعودة إلى قول لعبد القهر الجرجاني. واعتماد أسلوب التضاد الذي بينت بفضله تباين الوحدتين المكونتين للرسالة من ناحية طبيعة الجمل (الاسمية/الفعلية)، وحسن التقسيم الذي مكنها من توضيح وحدات الرسالة وتقسيم مستوياتها وبنياتها، إضافة إلى أسلوب إدماج الجزء في الكل بتوضيح أن ما يسري من أحكام على أجزاء الرسالة يسري على مجملها، وفي الجانب الحجاجي اللغوي، نجد توظيفا مكثفا للتوكيد في قولها: (إن وحدات القول الأول–إن هذا الرصد– إن الفعل الذي تبدأ به – إن هذه الموضوعات...)، والتكرار الوارد في قولها: (الضمير–القول الأول–الجمل الاسمية– الأفعال... إلخ)، إضافة إلى الاستنتاج عند بسطها: "نستنتج أن القول الثاني يتميز".

وقد جاء نص الناقدة متسقا بفضل ما سخرته من لغة عربية فصيحة تقريرية وغنية بالأساليب التي تربط بين الجمل والفقرات، سواء على المستوى الدلالي بالإحالة من خلال الضمائر وأسماء الإشارة الواردة في



الشواهد الآتية: (هذه الموضوعات ينتظمها قاسم أساسي مشترك هو المعرفة والفهم... هذه الدلالة... هذه الثقافة... تحافظ عليها... إلخ)، أو على المستوى المعجمي الذي حققه التكرار التطابقي في قولها: (القول- فعل الأمر- الأفعال... إلخ)، والتكرار الترادفي في تعبيرها: (الفاعلية-الحركية/ معلّقة-مشروطة/ الفهم- المعرفة...)، والتضام عبر التضاد عبر علاقة التعارض كما في (جمل اسمية-جمل فعلية/ظاهر- مقدر/تلغيها-تحافظ عليها... إلخ)، أو على المستوى التركيبي الذي حقق اتساقه الوصل بأنواعه المختلفة مثل الإضافي: (الواو-أو-ثم-كما، الفاء... إلخ)، والعكسي: (لكن لو تمعننا في بنيته- بل تحافظ عليها مستقرة - بينما تتكون الوحدتان- خلافا...)، والسببي في: (على أن - إذا كانت... فإن...)، فضلا عن الحذف، وذلك بحذف المركب الاسمي في: (حركة مشروطة، قائمة في الإمكان...).

وقد تحقق انسجام النص، بفضل ما يمتلكه المتلقي من خلفية معرفية وإمكانات تأويلية. فالكاتبة تراهن لتحقيق انسجام نصها على القراء، إذ تحقق انسجام نصها من خلال وضعه في سياق الدراسات البنيوية في النقد الأدبي العربي، وتتأطر اهتمامات يمنى العيد في المنحى نفسه، إضافة إلى اعتمادنا مشيرات عمليات الحذف والتعميم والبناء كي نكشف البنيات الكبرى للنص المتعلقة بخصوصيات رسالة الخليفة إلى الأشعري، ثم تطبيقنا لمبدإِ التشابه الذي استحضرناه من خلاله نص: "تحليل نصي لقصيدة الليل والفرسان"، لعبد الله شريق، المشابه لنص الناقدة، لنتمكن من تأويله وفهمه، وأخيرا استعنّا في تأويل عناصر النص الغامضة بالتأويل المحلي، الذي مكننا من فهم المقصود بالبنية الدلالية والبنية اللغوية مثلا، انطلاقا من العمليات والمعلومات التي أوردتها في تحليلها.

وخلاصة القول: إن الناقدة يمنى العيد قد توفقت إلى حد كبير في إضاءة الجوانب الداخلية المتعلقة بالبنية اللغوية والدلالية لرسالة عمر بن الخطاب إلى الأشعري، بفضل تمثلها لإجراءات النقد البنيوي ومفهوماته، الذي مكنها من تحديد بنية النص وعزلها عن الظروف الخارجية، ثم الانطلاق إلى تقسيم عناصرها ووصفها لتحديد العلاقات الموجودة بينها، مع الاستعانة بالقياس الاستنباطي لعرض الأفكار بشكل منظم، ومجموعة من الأساليب الحجاجية، مثل: المثال، والتضاد، والمقارنة... لضمان قوة الأفكار وإقناع القارئ بها. وجاء نصها متسقا بفعل أدواته، المتمثلة في الإحالة بالضمائر وأسماء الإشارة، والوصل والتضام والتكرار... وقد تحقق انسجام النص بأخذ الكاتبة الخلفية المعرفية للقارئ بعين الاعتبار. وبناء على ذلك نقول: إن المنهج البنيوي، وإن كان غربي المنشأِ، فإن يمنى العيد قد جعلته يلائم دراسة الأدب العربي؛ باستحضارها السياق الفكري للرسالة من خلال ربطها بالبنية الفكرية للخليفة عمر ابن الخطاب رضي الله عنه.







• لائحة المصادر والمراجع:

- إبراهيم خليل، **مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث**، دار المسيرة، عمان، ط.1، 2003.
- أحمد المديني، **فن القصة القصيرة بالمغرب في النشأة والتطور والاتجاهات**، دار العودة، بيروت، (د. ط)، (د. ت).
- أحمد شوقي، **الشوقيات**، دار الكتاب العربي، بيروت، (د. ط)، (د. ت).
- إدريس الناقوري، **المصطلح المشترك، دراسات في الأدب المغربي المعاصر**، دار النشر المغربية، البيضاء، (د. ط)، 1979.
- أمل دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة، (أوراق الغرفة 8)**، دار العودة، بيروت، ومكتبة مدبولي، القاهرة، ط.2، 1985.
- الأمين العمراني، **الرواية المغربية بين قيود التأثر ومغامرة التجريب**، مطبعة الطوبريس، طنجة، ط.1، 2003.
- بدر شاكر السياب، **ديوان بدر شاكر سياب، أنشودة المطر**، دار العودة، بيروت، (د. ط)، 1989.
- توفيق الحكيم، **المسرح المنوع**، المطبعة النموذجية، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).
- الزهرة رميج، **أريج الليل**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة دار المناهل، المغرب، ط.1، 2013.
- سيد حامد النساج، **في الرومانسية والواقعية**، دار غريب للطباعة، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).
- شكري عزيز ماضي، **في نظرية الأدب**، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط.1، 1986.
- صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، دار العودة، بيروت، (د. ط)، 1986.
- صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، منشورات دار آفاق الجديدة، بيروت، ط.3، 1986.
- عبد الكريم برشيد، **عطيل والخيل والبارود**، مطبعة الأندلس، البيضاء، (د. ط)، (د. ت).
- عبد الكريم بن ثابت، **ديوان الحرية**، جمع وتحقيق: عبد الكريم غلاب، سلسلة: "كتاب العلم"، رقم: 1968/5.
- عبد الله شريق، **في حادثة النص الشعري، مقاربات**، دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، ط.1، 1995.
- عبد الوهاب البياتي، **ديوان عبد الوهاب البياتي، الكتابة على الطين**، دار العودة، بيروت، (د. ط)، 1972.
- علي جعفر العلاق، **في حداثة النص الشعري**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط.1، 1990.
- علي محمود طه، **ديوان علي محمود طه**، دار العودة، بيروت، (د. ط)، 1972.
- عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث**، دار الفكر العربي، بيروت، ط.7، (د. ت).
- محمد إبراهيم بوعلو، **الفارس والحصان**، دار النشر المغربية، البيضاء، (د. ط)، 1975.
- محمد وهابي وعبد الرحيم وهابي وعبد الرحيم أبطي، **الممتاز في اللغة العربية**، السنة الثانية من سلك البكالوريا، مسلك الآداب والعلوم الإنسانية، كتاب التلميذ والتلميذة، مكتبة الأمة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط. 2007.
- محمود سامي البارودي، **ديوان البارودي**، ضبطه وصححه وشرحه: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، المطبعة الأميرية، القاهرة، (د. ط)، 1954.
- يمنى العيد، **في معرفة النص**، دراسات في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط.3، 1985.

• المجلات العلمية:

- نبيل حجازي، **مدخل لدراسة المسرح**، ضمن مجلة الوحدة، عدد مزدوج: 94-95، يوليوز-غشت 1992.



- **الوثائق الوزارية:**

  - التوجيهات التربوية والبرامج الخاصّـة بتدريس مادة اللغة العربية بسلك التعليم الثانوي التأهيلي. مديرية المناهج، نونبر 2007.
  - الإطار المرجعي لاختبارات الامتحان الوطني الموحد للبكالوريا: شعبة الآداب والعلوم الإنسانية: مسلكا الآداب والعلوم الإنسانية، موقع وزارة التربية الوطنية والتعليم الأولي والرياضة.

❋❋❋



- **نبذة تعريفية للمؤلفيْن:**



▪د. خالد العنكري

– أستاذ محاضر بجامعة ابن طفيل، كلية اللغات والآداب والفنون، القنيطرة، المملكة المغربية.
– حاصل على الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها. جامعة ابن طفيل، كلية اللغات والآداب والفنون، القنيطرة، المملكة المغربية.
– باحث في البلاغة والنقد وتحليل الخطاب.
– عضو مؤسّس لمركز أبحاث للتكوين والدراسات، بني ملال، المملكة المغربية.
– عضو مركز القاضي عياض للدراسات الإنسانية والقانونية، مراكش، المملكة المغربية.
– عضو محكم في مجموعة من الكتب الجماعية.
– مؤلفاته الفردية:
- في تأويلية رواية الفتيان، دراسة بلاغية تقابلية واستعارية منوالية.

– له مجموعة من المقالات العلمية في كتب جماعية ومجلات علمية وطنية ودولية محكمة.
– له مجموعة من المقالات النقدية في جرائد وطنية ودولية.
– شارك في مجموعة من الندوات الوطنية والدولية الحضورية وعن بعد.

❋❋❋



▪ذ. محمد واقديم

– باحث في البلاغة وتحليل الخطاب، وديداكتيك اللغة العربية.
– أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي.
– حاصل على الإجازة في الدراسات العربية.
– خريج المدرسة العليا للأساتذة.
– حاصل على الماستر تخصص: البلاغة وتحليل الخطاب، جامعة السلطان مولاي سليمان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بني ملال، المملكة المغربية.
– عضو مركز الدراسات والأبحاث التربوية والسوسيوثقافية بالقصيبة، بني ملال، المملكة المغربية.
– له مجموعة من المقالات المنشورة في كتب جماعية ومجلات وطنية ودولية محكمة.



